TEXTOS BÁSICOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS

WALTER
BENJAMIN
THEODOR W.
ADORNO
LUCIEN
GOLDMANN

ZAHAR
EDITORES

SOCIOLOGIA DA ARTE, IV

ERICO

SOCIOLOGIA DA ARTE, IV

TEXTOS BÁSICOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Diretores:

ANTÔNIO ROBERTO BERTELLI
MOACIR GRACINDO S. PALMEIRA
OTÁVIO GUILHERME C. A. VELHO

WALTER BENJAMIN
THEODOR W. ADORNO
LUCIEN GOLDMANN

SOCIOLOGIA DA ARTE, IV

Organização e Introdução de
GILBERTO VELHO

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

capa de

ÉRICO

1969

Direitos para esta edição adquiridos por
ZAHAR EDITORES
Rua México, 31 — Rio de Janeiro
que se reservam a propriedade desta tradução

Impresso no Brasil

ÍNDICE

Introdução 9

1 — A OBRA DE ARTE NO TEMPO DE SUAS TÉCNICAS DE REPRODUÇÃO — Walter Benjamin 15

Tradução de Dora Rocha

2 — MODA SEM TEMPO SÔBRE O "JAZZ" — Theodor W. Adorno 49

Tradução de Sérgio Flaksman

3 — UM ESTUDO SOCIOLÓGICO DO TEATRO DE GENET — Lucien Goldmann 163

Tradução de Yvonne Costa Ribeiro

INTRODUÇÃO

O VOLUME DE *Sociologia da Arte, IV* tem para nós especial importância. Em primeiro lugar, de acôrdo com nossos planos iniciais, encerramos com êste volume uma fase que consideramos básica. A partir de agora dispomos de 18 textos de 17 autores que constituem, no nosso entender, um material bastante rico que pode servir de ponto de partida para estudos e pesquisas sistemáticas em tôrno do assunto.

Aparecem nestes quatro volumes autores das mais diferentes orientações com enfoques particulares cujo conhecimento pode permitir aos leitores um instrumental útil no acesso aos problemas artísticos e especìficamente a uma Sociologia da Arte.

Êste quarto volume traz textos de autores extremamente importantes. O primeiro é de Walter Benjamin — o clássico "A Obra de Arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução". É um texto famoso e bastante citado, mas muito pouco conhecido no nosso país. No nosso entender, trata-se de trabalho de extraordinária modernidade. É uma das percepções mais perfeitas da arte do nosso século. A compreensão de que a arte contemporânea tem que ser entendida em suas condições e características específicas e que, portanto, exige tôda uma nova abordagem que fuja aos padrões tradicionais é uma das contribuições básicas de Walter Benjamin. O texto de Adorno sôbre o *jazz* é uma das críticas mais severas e inclementes à chamada "cultura de massas". Sem endossarmos necessàriamente as suas observações específicas em tôrno do *jazz,* o que mais atrai nesse

trabalho é a denúncia incisiva dos mecanismos da "cultura de massas". É um texto que tem, sem dúvida, um caráter bastante polemizante.

O trabalho de Goldmann tem como objeto de estudo a obra teatral de Genet — outro autor bastante citado, mas ainda muito pouco conhecido do público brasileiro. Não é por acaso que Goldmann aparece pela segunda vez nesta série.[1] Assim como Pierre Francastel (que é o outro autor que já apareceu duas vêzes), êle tem desenvolvido uma obra coerente e sistematizada dentro do campo da Sociologia da Arte.[2] Os seus estudos sôbre o teatro de Racine[3] e sôbre o romance[4] constituem-se em dois dos melhores frutos da Sociologia literária. Acreditamos que o texto aqui apresentado além de focalizar um dos maiores autores contemporâneos enriquece bastante a perspectiva teórica e metodológica de Goldmann.

Na medida em que estamos encerrando uma fase importante na divulgação da Sociologia da Arte, torna-se oportuno refletir sôbre o papel que esta vem desempenhando nos nossos meios intelectuais e artísticos. Qual a razão de seu "sucesso"? Por que que êsse tema encontra tanta aceitação e interêsse por parte de um público leitor que é, por definição, uma elite cultural?

Sem dúvida, defendemos a tese de que a Sociologia da Arte constitui-se em importante instrumento de conhecimento. Se não acreditássemos nisso, esta série não teria sentido. Mas temos que admitir que entre outros instrumentos de conhecimento dentro das próprias Ciências Sociais, a Sociologia da Arte tem tido "sucesso" especial. A explicação de maior acessibilidade não nos satisfaz porque vários textos de diversos autores como Lukács, Francastel etc. se revelam bastante complexos e de acesso relativamente difícil. Outra explicação é que o assunto *Arte* atinge um público mais amplo e diversificado. Sem dúvida, isso é verdade. Mas é, também, uma simples constatação. A pergunta adequada então seria — Por que o assunto *Arte* galvaniza tanto o público leitor, as elites culturais do Brasil contemporâneo? Agora sim, entramos no terreno adequado e po-

---

1 Ver em *Sociologia da Arte, I* — L. Goldmann, "O *Nouveau Roman* e a Realidade".

2 Ver em *Sociologia da Arte, II* — P. Francastel, "Problemas da Sociologia da Arte", e em *Sociologia da Arte, III,* P. Francastel, "O Aparecimento de um Nôvo Espaço".

3 L. Goldmann, *Le Dieu Caché,* Gallimard, 1955.

4 L. Goldmann, *Pour une Sociologie du Roman,* Gallimard, 1964.

demos procurar respostas. Em primeiro lugar, a arte brasileira, especìficamente a partir de 1964, revelou-se poderoso instrumento de conhecimento. Por que tão poderoso assim? Antes de entrarmos no mérito das obras de arte pròpriamente ditas temos que constatar a falência dos instrumentos e esquemas racionalizantes com que grande parte das elites culturais brasileiras pretendia interpretar e intervir na realidade nacional. Especìficamente houve falência na ação política e nos modelos de interpretação que a sustentavam. Êsse "fracasso" traz uma série de conseqüências mais ou menos conhecidas. Surgiu uma necessidade de autocrítica e reelaboração dos esquemas intelectuais anteriores. Mas ao lado das dificuldades naturais de uma reelaboração que coloque em dúvida tudo o que foi dito ou escrito, a distância e marginalização dos instrumentos de decisão e poder político obstaculiza em grande parte essa tarefa. Os problemas materiais, a dificuldade de realizar pesquisas e estudos científicos mais conseqüentes e outras restrições impostas pelas circunstâncias, relegam o intelectual brasileiro, até certo ponto, a um segundo plano. É também diante disso que a arte passa a assumir um papel de vanguarda dentro das nossas elites culturais. Ela passa a assumir funções que ou são precàriamente, ou não são, desempenhadas por outros instrumentos de comunicação cultural. Não são acidentais, ou devidas aos preconceitos de um funcionário, as constantes investidas da censura. O fato é que através de filmes, peças etc. são discutidos ou colocados problemas que quase não afloram em outras áreas. Ou, quando afloram, as limitações do seu campo de divulgação são tantas que seu efeito passa a ser bastante reduzido. Não queremos dizer que nada se passa em outros setores. Pelo contrário. Vejamos o caso das Ciências Sociais. Primeiramente, em se tratando de trabalhos de natureza científica o processo é mais lento. Assim, de saída, o fator tempo atua em favor da Arte, que por sua própria natureza tem melhores condições de responder com maior rapidez às alterações no meio ambiente. Mais ainda o fator de ser extremamente difícil no Brasil um trabalho científico independente com a dependência quase absoluta em relação às instituições governamentais impede que certos temas sejam objeto de estudo. Os frutos do trabalho científico em Ciências Sociais, portanto, forçosamente demorarão a surgir. A atuação política, por outro lado, fica limitada pelas restrições impostas pelas circunstâncias. Enquanto isso, a arte segue levantando os grandes problemas nacionais. Mas não é mais uma mera

continuação do que se fazia no início da década de sessenta. Houve alteração radical. Anteriormente, no início do Cinema Nôvo, com o C. P. C. etc., o problema não era apenas que a arte estivesse preocupada com a política. Ela, em grande parte, como dissemos, continua mais do que nunca com esta preocupação. O problema era que o que se fazia estava mais ou menos diretamente ligado a instrumentos políticos, de certa forma a serviço de programas políticos que, como se acreditava na época, tinham possibilidade de se tornarem efetivos. A derrota altera a situação. O desaparecimento de uma série de instrumentos antes existentes libera, de certa forma, a arte dos seus compromissos políticos mais imediatos. Os problemas políticos passam, gradativamente, a ser examinados sob ângulos diferentes e de forma mais complexa. A própria derrota passa a ser objeto de indagação. É dentro dessa atitude que começam a surgir obras de arte de inestimável valor na apreensão de uma série de dados da realidade brasileira. É, sobretudo, o caso de *Terra em Transe*. As polêmicas surgidas, os debates travados, a intensidade das discussões são uma amostra do impacto causado por êste filme. A arte, além de questionar os problemas do país, passa também a revelar uma preocupação de auto-análise. Os artistas colocam em dúvida esquemas antes considerados sagrados e fórmulas consagradas. Não se trata mais apenas de dizer coisas novas. O problema de como dizê-las torna-se vital. Mais ainda, o afastamento dos compromissos políticos mais imediatos leva também vários artistas a uma reflexão mais profunda em tôrno dos problemas de natureza individual. É o momento das catarses. Sem abandonar, na maioria dos casos, as preocupações sócio-políticas, os dados existenciais passam a ser tratados como fonte de criação e reflexão.

Dá-se, então, um fenômeno extremamente interessante. Poderíamos classificá-lo de um certo gigantismo na arte. Na medida em que assume a liderança da discussão dos problemas brasileiros, passa a correr sérios riscos. Tratando de assuntos que muitas vêzes envolvem conhecimentos de natureza específica (econômicos, sociológicos, etc.) é passível de cometer ingenuidades e imprecisões. Isso, em circunstâncias normais, não teria maior importância. Nenhum artista precisa ser economista ou sociólogo para tratar de temas que envolvam aspectos econômicos ou sociológicos. Na medida, no entanto, em que existe um certo "váçuo" cultural, coisas que são transmitidas e ditas nas obras de arte passam a ser aceitas como verdades quase

que científicas. É óbvio que a culpa não é dos artistas e que o valor de uma obra de arte não pode ser discutido apenas em função da correção de seus diagnósticos e críticas sócio-econômicas. Mas o fato é que se cria um problema. Do próprio papel criador vanguardeiro e útil da arte no Brasil contemporâneo surgem certos problemas que podem levar a sérias deformações. Parece-nos que um dos fundamentais seria uma tendência a um certo desprêzo pelos esquemas racionalizantes. A falência dêsses esquemas em resolver situações críticas da história brasileira recente seria, como já dissemos, a principal responsável. Criam-se, inclusive, preconceitos contra os "intelectuais racionalistas". Por outro lado, a quase que impossibilidade de expressão de uma série dêsses "intelectuais racionalistas" leva-os a tomar, por sua vez, atitudes negativas diante dos setores artísticos mais produtivos, acusando-os de simplistas e superficiais. Mais uma vez queremos ressaltar que os possíveis simplismos e superficialidades não deveriam causar tanta reação se os instrumentos de conhecimento mais racionalizantes dispusessem de elaboração maior e de melhores condições de comunicação cultural.

É dentro dêsse panorama que a Sociologia da Arte se tem desenvolvido. Já procuramos explicar a atração do tema *arte*. Por outro lado, a necessidade de refletir mais sistemàticamente sôbre o problema artístico leva à procura de novos instrumentos. Dentro dessa linha, a série de *Sociologia da Arte* desta coleção procurou ser bastante flexível para incorporar as diferentes preocupações. Procurando situar a arte em suas devidas dimensões sócio-históricas, objetivou-se ao mesmo tempo fornecer informações de natureza especìficamente estética para que fôssem evitados outros simplismos.

Na medida em que pudéssemos expressar o que se poderia considerar desejável, é necessário que a arte brasileira cresça cada vez mais rica e produtiva. Mas, por outro lado, é de esperar também que o pensamento científico possa vir a dar uma contribuição mais sistemática e sólida para a resolução dos grandes problemas brasileiros. É de esperar ainda que os esquemas e ações políticas se beneficiem com o aperfeiçoamento de um instrumental científico que se não pode resolver, pode, pelo menos, fornecer dados preciosos para o encaminhamento dêsses problemas.

GILBERTO VELHO

A OBRA DE ARTE NO TEMPO DE SUAS TÉCNICAS DE REPRODUÇÃO*

WALTER BENJAMIN

Tradução de DORA ROCHA

Nossas Belas-Artes foram instituídas, seus tipos e seu uso foram fixados em um tempo bem distinto do nosso, por homens cujo poder de ação sôbre as coisas era insignificante perto do poder que possuímos. Mas o desenvolvimento espantoso de nossos meios, a flexibilidade e a precisão que êles atingem, as idéias e os hábitos que introduzem nos asseguram mudanças próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Há em tôdas as artes uma parte física que não pode mais ser encarada nem tratada como no passado, que não pode mais ser subtraída aos empreendimentos do conhecimento e do poder modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, são mais, de vinte anos para cá, o que sempre foram. É de esperar que novidades tão grandes transformem tôda a técnica das artes, a partir daí ajam sôbre a própria invenção, cheguem talvez até a modificar maravilhosamente a própria noção da arte.

(Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris, 1934: "La conquête de l'ubiquité", pp. 103-104)

INTRODUÇÃO

O modo de produção capitalista estava ainda no começo na época em que Marx empreendeu sua análise. Marx soube

* Traduzido de "L'oeuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction", em *Oeuvres Choisies*, traduzido para o francês por Maurice de Gandillac; Editions René Julliard, Paris, 1959, pp. 193-235.

orientar sua pesquisa de modo a lhe dar o valor de um prognóstico. Recuando até as relações fundamentais, êle pôde prever o futuro do capitalismo. Chegou à conclusão de que, se a exploração do proletariado não iria deixar de se tornar mais rigorosa, o capitalismo preparava ao mesmo tempo as condições de sua própria supressão.

Como as superestruturas evoluem muito mais lentamente do que as infra-estruturas, foi preciso mais de meio século para que a mudança ocorrida nas condições da produção fizesse sentir seus efeitos em todos os domínios da cultura. Sòmente hoje podemos constatar as formas que êsses efeitos tomaram. Dessas constatações devemos extrair alguns prognóticos — menos, no entanto, com relação aos aspectos da arte proletária após a tomada do poder pela classe operária — *a fortiori* na sociedade sem classes — do que com relação às tendências evolutivas da arte nas atuais condições da produção. A dialética dessas condições é manifesta tanto na superestrutura quanto na economia. Seria um êrro, por conseguinte, subestimar o valor combativo das teses que apresentamos aqui. Elas renunciam à utilização de um grande número de noções tradicionais — tais como poder criador e gênio, valor de eternidade e mistério — cuja aplicação incontrolada (e, no momento, dificilmente controlável) na elaboração dos dados de fato pode justificar interpretações fascistas. O que distingue essas noções correntes dos conceitos que utilizamos aqui — e que são novidades na teoria da arte — é o fato de que êles não podem servir a nenhum projeto fascista. Em compensação, êles são utilizáveis na formulação de exigências revolucionárias na política da arte.

I

Por princípio mesmo, a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução. Aquilo que alguns homens haviam feito, outros homens podiam refazer. Sempre se viu alunos copiarem obras de arte a título de exercício, mestres reproduzirem-nas para assegurar sua difusão, falsificadores imitarem-nas visando a um proveito material. As técnicas de reprodução, no entanto, são um fenômeno inteiramente nôvo, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, por saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido. Os gregos conheciam sòmente dois processos técnicos de reprodução: a

fundição e a impressão. Os bronzes, as terracotas e as moedas foram as únicas obras de arte que êles puderam reproduzir em série. As outras só comportavam um único exemplar, não se prestavam a nenhuma técnica de reprodução. Com a gravura sôbre a madeira, consegue-se pela primeira vez reproduzir o desenho, muito tempo antes que a imprensa viesse permitir a multiplicação da escrita. Conhecem-se as imensas transformações introduzidas na literatura pela imprensa, ou seja, pela reprodução técnica da escrita. A despeito de sua importância excepcional, essa descoberta não é senão um aspecto particular do fenômeno geral de que tratamos aqui ao nível da história mundial. A própria Idade Média deveria acrescentar à madeira o couro e a água-forte, o início do século XIX traria a litografia.

Com a litografia, as técnicas de reprodução haviam feito um progresso decisivo. Êsse processo, muito mais fiel, que confia o desenho à pedra, em vez de entalhá-lo na madeira ou de gravá-lo sôbre o couro, permitiu pela primeira vez à arte gráfica não mais sòmente a entrega ao comércio das reproduções em série, mas também a produção diária de novas obras. Assim, o desenho pôde daí por diante ilustrar a atualidade cotidiana. Por isso mesmo, êle tornou-se um íntimo colaborador da imprensa. Mas, apenas algumas décadas se tinham passado desde essa descoberta, quando a fotografia, por sua vez, veio suplantá-la nesse papel. Com ela, pela primeira vez, no que concerne à reprodução das imagens, a mão foi isentada das tarefas artísticas essenciais, as quais, daí por diante, foram atribuídas ao ôlho fixado sôbre a objetiva. Mas, como o ôlho percebe mais ràpidamente do que a mão desenha, a reprodução pôde então ser feita num ritmo tão acelerado que logrou seguir a própria cadência das palavras. O fotógrafo, graças a aparelhos rotativos, fixa as imagens no estúdio tão depressa quanto o ator pronuncia as palavras. A litografia abria o caminho ao jornal ilustrado; é o filme falado que a foto contém em germe. No fim do século passado, lutou-se pela solução do problema que trazia a reprodução dos sons. Todos êsses esforços convergentes permitiam prever uma situação que Valéry assim caracteriza:

"Assim como a água, como o gás, como a corrente elétrica vêm de longe, até nossas casas, responder às nossas necessidades mediante um esfôrço quase nulo, assim também seremos alimentados por imagens visuais e auditivas, que nascerão e desaparecerão ao menor gesto, quase a um sinal."[1]

1 Valéry, *Pièces sur l'art*, "La Conquête de l'ubiquité", p. 105.

Com o século XX as técnicas de reprodução atingiram um nível tal que, de agora em diante, elas não sòmente poder-se-ão aplicar a tôdas as obras de arte do passado e modificar de maneira muito profunda seus modos de influência, mas também poder-se-ão impor elas próprias como formas originais de arte. A êsse respeito, nada é mais revelador do que o modo como duas de suas manifestações diferentes — a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica — reagiram às formas de arte tradicionais.

II

À mais perfeita reprodução falta sempre alguma coisa: o *hic et nunc* da obra de arte, a unicidade de sua presença no próprio lugar onde ela se encontra. É a essa presença única, no entanto, e sòmente a ela, que se acha ligada tôda a sua história. Ao falar de história, referimo-nos tanto às alterações materiais que a obra pode ter sofrido quanto à sucessão de seus proprietários.[2] A marca das alterações materiais só pode ser revelada por meio de análises físico-químicas, impossíveis sôbre uma reprodução; para determinar as mãos sucessivas por entre as quais passou a obra de arte, é preciso seguir tôda uma tradição a partir do próprio lugar onde a obra foi criada.

O *hic et nunc* do original constitui o que chamamos sua autenticidade. Para estabelecer a autenticidade de um bronze é preciso às vêzes recorrer a análises químicas de sua pátina; para demonstrar a autenticidade de um manuscrito medieval, é preciso às vêzes estabelecer que êle provém realmente de um depósito de arquivos do século XV. A noção mesma de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, técnica ou não.[3] Mas, frente à reprodução feita pela mão do homem, e consi-

---

2 É claro, a história de uma obra de arte não se limita a êsses dois elementos: a história da Gioconda, por exemplo, deve também levar em conta o modo como foi copiada nos séculos XVII, XVIII e XIX e, ainda, a própria quantidade dessas cópias.

3 É precisamente porque a autenticidade escapa a qualquer reprodução que o desenvolvimento intensivo de certos processos técnicos de reprodução permitiu estabelecer diferenciações e graus na própria autenticidade. A êsse respeito, o comércio de arte desempenhou um papel importante. Com a descoberta da gravura em madeira, pode-se dizer que a autenticidade das obras era atacada pela raiz, antes mesmo de ter atingido um florescimento que ainda deveria enriquecê-la. Na realidade, na época em que foi feita, uma Virgem da Idade Média não era ainda "autêntica"; ela veio a sê-lo no curso dos séculos seguintes e sobretudo, talvez, no século XIX.

derada por princípio uma falsificação, o original conserva sua plena autoridade; não acontece o mesmo com relação à reprodução técnica. E isso por duas razões: por um lado, a reprodução técnica é mais independente do original. No caso da fotografia, ela pode ressaltar aspectos do original que escapam à vista, e que só são percebidos por uma objetiva que se desloca livremente para obter diversos ângulos de visão. Graças a processos como a ampliação e a superexposição, é possível atingir-se realidades que a visão natural ignora. Por outro lado, a técnica pode transportar a reprodução para situações em que o próprio original nunca se poderia encontrar. Sob a forma de fotografia ou de disco, ela permite sobretudo aproximar a obra do espectador ou do ouvinte. A catedral perde sua localização real para tomar um lugar no estúdio de um amador; o melômano pode ouvir a domicílio o côro executado numa sala de concertos ou ao ar livre.

Pode ser que as novas condições assim criadas pelas técnicas de reprodução conservem, intacto, o conteúdo mesmo da obra de arte — de qualquer modo, elas desvalorizam o seu *hic et nunc*. O mesmo acontece, sem dúvida, com outras coisas que não obras de arte: por exemplo, a paisagem representada sôbre a película cinematográfica. Mas, quando se trata da obra de arte, essa desvalorização a toca no ponto mais sensível, no ponto em que ela é vulnerável, ao contrário dos objetos naturais: na sua autenticidade. O que faz a autenticidade de uma coisa é tudo o que ela contém de originàriamente transmissível, desde a sua duração material ao seu poder de testemunho histórico. Como êsse mesmo testemunho repousa sôbre essa duração, no caso da reprodução, onde o primeiro elemento escapa aos homens, o segundo — o testemunho histórico da coisa — acha-se igualmente abalado. Nada é mais certo, mas o que é assim abalado é a própria autoridade da coisa.[4]

Seria possível resumir tôdas essas faltas, recorrendo-se à noção de *aura*, e dizer-se: no tempo das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*. Êsse processo tem o valor de um sintoma, sua significação ultrapassa o domínio da arte. Poder-se-ia dizer, de maneira geral, que as técnicas

---

4 A mais lamentável representação do *Fausto* num teatro de província já é superior a um filme sôbre o mesmo assunto, pelo fato de que ela, ao menos, rivaliza idealmente com a apresentação original de Weimar. Sôbre a tela, tôda a substância tradicional que nos sugere a representação dos atôres (o fato, por exemplo, de que Mefistófeles representa Merck, o amigo de juventude de Goethe) se esvazia de todo valor.

de reprodução desprendem o objeto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando os exemplares, elas substituem um acontecimento que só se reproduziu uma vez por um fenômeno de massa. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância, elas lhe conferem uma atualidade. Êsses dois processos conduzem a uma abalo considerável da realidade transmitida — a um abalo da tradição, o que é a contrapartida da crise que a humanidade atravessa hoje e da sua renovação atual. Êles estão numa correlação estreita com os movimentos de massa que se produzem atualmente. Seu agente mais eficaz é o filme. Mesmo considerada sob sua forma mais positiva, e precisamente sob esta forma, a significação social do cinema não pode ser percebida se se negligenciar seu aspecto destrutivo, seu aspecto catártico: a liquidação do elemento tradicional na herança cultural. Êsse fenômeno é particularmente sensível nos grandes filmes históricos, e quando Abel Gance dizia com entusiasmo em 1927: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema... Tôdas as lendas, tôda a mitologia e todos os mitos, todos os fundadores de religiões e tôdas as religiões elas próprias... esperam sua ressurreição luminosa, e os heróis atropelam-se às nossas portas para entrar",[5] êle nos convidava, sem o querer, a uma liquidação geral.

III

No curso dos grandes períodos históricos, junto com todo o modo de existência das comunidades humanas, transforma-se igualmente sua maneira de sentir e de perceber. A forma orgânica que a sensibilidade humana toma — o meio no qual ela se realiza — não depende sòmente da natureza, mas também da história. Na época das grandes Invasões, nos artistas do Baixo Império, nos autores da *Gênese* de Viena, não se encontra sòmente uma arte diferente da arte dos antigos, mas outra maneira de perceber. Os sábios da escola vienense, Riegel e Wieckhoff, opondo-se a todo o pêso da tradição clássica, que havia confinado essa arte às masmorras, foram os primeiros a extrair inferências disso, relativamente ao modo de percepção próprio da época em que essa mesma arte era apreciada. Qual-

5 Abel Gance, "Le temps de l'image est venu", *La Cinématographie*, II, Paris, 1927, pp. 94-96.

quer que tenha sido o alcance de sua descoberta, êle foi reduzido, pois êsses pesquisadores contentaram-se em esclarecer quais as características formais próprias à percepção do Baixo Império. Não se preocuparam em mostrar — o que, sem dúvida, teria ultrapassado tôdas as suas esperanças — as transformações sociais de que essas mudanças no modo de perceber eram apenas a expressão. Hoje ocupamos um lugar melhor do que o dêles para compreender isso. E, se é verdade que as mudanças no meio onde se realiza a percepção, mudanças essas a que assistimos, podem ser compreendidas como um declínio da *aura*, estamos aptos a indicar as causas sociais que acarretaram êsse declínio.

Aplicávamos acima a noção de *aura* aos objetos históricos, mas, para que ela se torne mais clara, é preciso considerar a *aura* de um objeto natural. Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua — por mais próxima que ela possa estar. Numa tarde de verão, enquanto você descansa, se você segue com o olhar, no horizonte, uma linha de montanhas ou a linha de um galho de árvore cuja sombra vela o seu repouso, você sente a *aura* dessas montanhas, dêsse galho. Essa mesma evocação permite compreender sem dificuldade os fatôres sociais que provocaram a decadência presente da *aura*. Ela se liga a duas circunstâncias que estão ambas em correlação com o papel crescente desempenhado pelas massas na vida atual. Com efeito, hoje em dia encontramos duas tendências nas massas, igualmente fortes: por um lado, elas exigem que as coisas se lhe tornem "mais próximas",[6] espacial e humanamente; por outro lado, aceitando bem as reproduções, elas tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. Cada vez mais impõe-se a necessidade de possuir o objeto do modo mais próximo possível, na sua imagem, mas mais ainda, na sua cópia, na sua reprodução. A reprodução do objeto, tal como a oferecem o jornal ilustrado e o hebdomadário, é incontestàvelmente algo muito diferente de uma simples imagem. A imagem associa as características da obra de arte — sua unicidade e sua duração — tão estreitamente quanto a fotografia de atualidade associa as duas características opostas: as características de uma reali-

6 O fato de as coisas se tornarem "humanamente mais próximas" das massas pode significar que não se está mais levando em conta sua função social. Nada garante que um retratista contemporâneo, ao representar um cirurgião célebre tomando o seu café da manhã ou vivendo em seu círculo familiar, perceba mais exatamente sua função social do que um pintor do século XVI que, como o Rembrandt da *Lição de Anatomia*, apresentava ao público de seu tempo os médicos no próprio exercício de sua arte.

dade fugidia que pode ser reproduzida indefinidamente. Despojar o objeto de seu véu, destruir sua *aura,* eis o que indica de imediato a presença de uma percepção tão atenta do que "se repete idênticamente no mundo", que, graças à reprodução, consegue até mesmo estandardizar o que só existe uma vez. Assim se afirma, no domínio intuitivo, um fenômeno análogo ao que, no plano da teoria, representa a importância crescente da estatística. O alinhamento da realidade sôbre as massas, o alinhamento conexo das massas sôbre a realidade constituem um processo de um alcance indefinido, tanto no que se refere ao pensamento como à intuição.

IV

A unicidade da obra de arte não se distingue da sua integração nesse conjunto de relações a que chamamos tradição. Sem dúvida, a própria tradição é uma realidade bastante viva, extremamente mutável. Uma estátua antiga de Vênus, por exemplo, pertencia a um complexo tradicional junto aos gregos, que faziam dela o objeto de um culto, diferente daquele dos clérigos da Idade Média, que viam nela um ídolo maléfico. No entanto, entre essas duas perspectivas opostas, restava ainda um elemento comum: gregos e medievais consideravam essa Vênus naquilo que ela tinha de único, êles sentiam a sua *aura.* Originalmente, é o culto que exprime a incorporação da obra num conjunto de relações tradicionais. Sabe-se que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, a princípio mágico, depois religioso. Ora, é um fato de importância decisiva que a obra de arte perca necessàriamente sua *aura* do momento em que não permaneça nela nenhum vestígio de sua função ritual.[7] Em outros têrmos, o valor de unicidade próprio da obra de arte "autêntica" baseia-se nesse ritual que originalmente foi o suporte de seu antigo valor de utilidade. Qualquer que seja o número de intermediários, essa ligação fundamental é ainda

7 Ao definir a *aura* como a "única aparição de uma realidade longínqua — por mais próxima que ela possa estar", simplesmente transportamos para as categorias de espaço e tempo a fórmula que designa o valor cultural da obra de arte. Longínquo opõe-se a próximo. Aquilo que é essencialmente longínquo é o inaproximável. De fato, a qualidade principal de uma imagem que serve ao culto é o ser inaproximável. Por natureza, ela é sempre "longínqua, por mais próxima que possa estar". Pode-se chegar próximo à sua realidade material, mas sem atingir o caráter longínquo que ela conserva desde o momento em que aparece.

reconhecível, como um ritual secularizado, no culto votado à beleza, mesmo em suas formas mais profanas.[8] Nascido no tempo da Renascença, êsse culto à beleza, predominando no curso de três séculos, guarda hoje, a despeito do primeiro abalo que sofreu desde então, a marca reconhecível dessa origem. Quando a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária apareceu — a fotografia, ela própria contemporânea dos inícios do socialismo —, os artistas pressentiram a aproximação de uma crise que ninguém, cem anos mais tarde, pode mais negar. Êles reagiram professando a "arte pela arte", ou seja, uma teologia da arte. Essa doutrina — da qual Mallarmé seria o primeiro a tirar tôdas as conseqüências no plano literário — conduzia diretamente a uma teologia negativa: acaba-se, com efeito, por conceber uma arte "pura", que se recusa não sòmente a desempenhar qualquer papel essencial, mas mesmo a se submeter às condições que uma matéria objetiva sempre impõe.

Para estudar a obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução, é preciso levar sèriamente em conta êsse conjunto de relações. Elas esclarecem um fato verdadeiramente decisivo e que vemos aparecer aqui pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe impunha seu papel ritual. Reproduzem-se cada vez mais as obras de arte que foram feitas justamente para serem reproduzidas.[9] Da chapa fotográfica, por exemplo,

---

8 À medida em que o valor cultural da imagem se seculariza, concebe-se de um modo mais indeterminado o substrato daquilo que faz dela uma realidade dada apenas uma vez. Cada vez mais o espectador tende a substituir a unicidade dos fenômenos reinantes na imagem cultural pela unicidade empírica do artista ou de sua atividade criadora. Sem dúvida, a substituição nunca é integral; a noção de autenticidade nunca deixa de remeter a algo mais do que uma simples garantia de origem (o exemplo mais significativo é o do colecionador que sempre parece um pouco um adorador de fetiches, e que, pela própria posse da obra de arte, participa de seu poder cultual). Apesar de tudo, o papel que representa o conceito de autenticidade no domínio da arte é ambíguo; com a secularização da arte, a autenticidade torna-se o substituto de seu valor cultual.

9 Ao contrário do que se passa na literatura ou na pintura, a técnica de reprodução não é, para o cinema, uma simples condição externa que permitiria sua difusão maciça; sua técnica de produção funda diretamente sua técnica de reprodução. Ela não permite sòmente, do modo mais imediato, a difusão maciça do filme, ela o exige. Os gastos da produção são tão elevados que, se o indivíduo ainda pode, por exemplo, comprar um quadro, é impossível que êle compre um filme. Cálculos realizados mostraram que em 1929 a amortização de um grande filme exigia que êle fôsse exibido perante nove milhões de espectadores. No comêço, é verdade, a invenção do cinema falado diminuiu provisòriamente a difusão dos filmes devido à fronteira lingüística, na própria época em que o fascismo insistia nos interêsses nacionais. Êsse recesso, logo atenuado pelo uso da pós-sincronização, deve preocupar-nos menos do que a relação que êle teve com o fascismo. Os dois fenômenos são simultâneos porque estão ligados à crise econômica. As mesmas perturbações que, de modo geral, levaram a procurar os meios de salvaguardar pela fôrça o estatuto da propriedade apressaram junto aos capitalistas do cinema a sintonização do cinema falado. Essa descoberta lhes trazia

pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo perguntar qual dentre elas é autêntica. Mas, do momento em que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, tôda a função da arte se encontra perturbada. Em lugar de repousar sôbre o ritual, ela se fundamenta daqui por diante em outra forma de *praxis:* a política.

V

Ao se considerar as diversas maneiras pelas quais uma obra de arte pode ser recebida, a ênfase recai ora sôbre um fator, ora sôbre outro; dentre êsses fatôres, há dois que se opõem diametralmente: o valor da obra de arte como objeto cultural e seu valor como realidade exponível.[10] A produção

um alívio passageiro, contribuindo para restituir às massas o gôsto pelo cinema, mas sobretudo ligando aos capitais dessa indústria novos capitais vindos da indústria elétrica. Assim, visto de fora, o cinema falado favoreceu os interêsses nacionais, mas, visto de dentro, provocou uma maior internacionalização dos interêsses.

10 Essa oposição escapa necessàriamente a uma estética idealista; a idéia de beleza aí contida só admite, na verdade, uma dualidade indeterminada — e se recusa, por conseguinte, a qualquer definição. Hegel, no entanto, entreviu o problema, na medida em que seu idealismo o permitia. Escreveu nas suas *Lições sôbre a Filosofia da História:* "As imagens existiam desde longa data. A piedade as exigia desde muito tempo como objetos de devoção, mas não tinha necessidade de imagens belas. A imagem bela contém também um elemento exterior, mas é enquanto bela que seu espírito fala aos homens; ora, na devoção, é essencialmente necessário que exista uma referência a alguma coisa, pois, em si mesma, a devoção não passa de um entorpecimento da alma ... As belas-artes... nasceram na própria igreja, ... ainda que a arte tenha nascido já do princípio da arte". Um texto das *Lições sôbre a Estética* indica igualmente que Hegel pressentia a existência de um problema: "Não estamos mais, diz êle, no tempo em que se rendia um culto divino às obras de arte, em que se podia dirigir-lhes preces; a impressão que elas produzem sôbre nós é mais reservada, e o que elas comovem em nós reclama ainda uma pedra de toque de uma ordem superior".

A passagem do primeiro ao segundo modo condiciona de modo geral todo o processo histórico da acolhida feita às obras de arte. Quando não se está atento a isso, fica-se condenado, por princípio, a oscilar diante de cada obra particular entre êsses dois modos opostos. Depois dos trabalhos de Hubert Grimm, sabe-se, por exemplo, que a Virgem de São Sixto foi pintada originalmente para fins de exposição. Grimm se havia interrogado sôbre a função da barra de madeira que serve de apoio, no primeiro plano do quadro, a duas figuras de Anjos; perguntou-se sôbre o que poderia ter levado um pintor como Rafael a fazer o céu repousar sôbre duas alças. Sua pesquisa revelou-lhe que essa Virgem havia sido encomendada para a cerimônia solene da colocação do Papa no caixão funerário. Essa cerimônia teve lugar numa capela lateral de São Pedro. O quadro estava instalado no fundo da capela, que formava uma espécie de nicho. Rafael representou a Virgem, saindo, por assim dizer, dêsse nicho, delimitado por alças verdes, e dirigindo-se, sôbre as nuvens, para o esquife pontifical. Destinado aos funerais do Papa, o quadro de Rafael tinha antes de tudo um valor de exposição. Um pouco mais tarde, êle foi pendurado sôbre o altar-mor da igreja dos monges negros em Plaisance. A razão dêsse exílio foi o fato de que o ritual romano proíbe honrar sôbre um altar-mor imagens que tenham sido expostas durante funerais. Essa prescrição roubava à obra de Rafael uma parte de seu valor como mercadoria. No entanto, para vendê-la por seu preço, a Cúria decidiu tolerar tàcitamente que os adquiridores pudessem expô-la sôbre um altar-mor. Como não se desejava que isso se espalhasse, o quadro foi enviado para uns irmãos, numa cidade longínqua de província.

artística se inicia com imagens que servem ao culto. Pode-se admitir que a própria presença dessas imagens é mais importante do que o fato de serem elas vistas. O alce que o homem representa sôbre as paredes de uma caverna na Idade da Pedra é um instrumento mágico. Sem dúvida, êle é exposto à visão de outros homens, mas é sobretudo ao espírito que êle se dirige. Mais tarde, é precisamente êsse valor cultual, como tal, que leva a guardar a obra de arte em segrêdo; certas estátuas de deuses só são acessíveis ao padre, dentro da *cella*. Certas Virgens permanecem cobertas durante quase todo o ano, certas esculturas de catedrais góticas são invisíveis quando as olhamos do solo. À medida em que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, as ocasiões de expô-las tornam-se mais numerosas. Um busto pode ser enviado a qualquer lugar; êle é mais exponível, por conseguinte, do que uma estátua de deus, que tem seu lugar determinado no interior de um templo. O quadro é mais exponível do que o mosaico ou o afrêsco que o precederam. E se é possível que em princípio a missa fôsse tão exponível quanto a sinfonia, esta última, no entanto, surgiu numa época em que se podia prever que ela seria mais exponível do que a missa.

As diversas técnicas de reprodução reforçaram êsse aspecto em tais proporções que, por um fenômeno análogo ao que se havia produzido nas origens, o deslocamento quantitativo entre as duas formas de valor próprias à obra de arte tornou-se uma mudança qualitativa, que afeta sua própria natureza. Originalmente, a preponderância absoluta do valor cultual havia feito sobretudo um instrumento mágico dessa obra de arte, que, até certo ponto, só seria reconhecida como tal mais tarde; do mesmo modo, a preponderância absoluta hoje de seu valor de exposição determina-lhe funções inteiramente novas, dentre as quais poderia bem ser que aquela de que temos consciência — a função artística — aparecesse com o correr do tempo como acessória.[11] É certo que desde agora a fotografia e, mais ainda, o cinema comprovam isso muito claramente.

---

11 Noutro nível, Brecht apresenta considerações análogas: "Do momento em que a obra de arte se torna mercadoria, não se pode mais aplicar a ela a noção de obra de arte; devemos então, com prudência e precaução, mas sem mêdo, renunciar à noção de obra de arte, se quisermos conservar a função do objeto que pretendemos designar. Essa é uma fase que deve ser atravessada, e sem espírito prevenido; êsse desvio não é gratuito, resulta numa transformação fundamental do objeto que apaga a tal ponto seu passado que se a nova não fôr empregada — e por que não o seria? — ela não mais evocará qualquer das lembranças ligadas à antiga significação do objeto".

VI

Com a fotografia, o valor de exposição começa a relegar ao segundo plano, em tôdas as ordens, o valor cultual. Êste último, no entanto, não cede sem resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não foi por acaso que o retrato desempenhou um papel central nos primeiros tempos da fotografia. No culto da lembrança dedicada aos sêres queridos, afastados, ou desaparecidos, o valor cultual da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto de homem, as fotos antigas dão um lugar à *aura* por uma última vez. É isso o que lhes dá essa beleza melancólica, que não pode ser comparada a nenhuma outra coisa. Mas desde que o homem está ausente da fotografia, o valor de exposição leva decididamente vantagem sôbre o valor cultual. A importância excepcional dos clichês feitos por Atget no século XIX nas ruas vazias de Paris está justamente no fato de ter êle fixado localmente essa evolução. Já se disse, com razão, que êle havia fotografado essas ruas como se fotografa o local de um crime. O local de um crime é também deserto. O clichê que se faz dêle só tem por fim revelar os indícios. Os clichês que Atget deixou são verdadeiras provas do crime para a evolução histórica. Êles têm também uma secreta significação política. Êles já exigem ser recebidos num sentido determinado. Não se prestam mais a uma consideração descompromissada. Inquietam aquêle que os olha; para captá-los, o espectador adivinha que é preciso seguir um caminho determinado. Ao mesmo tempo, os jornais ilustrados começam a se apresentar a êsse espectador como indicadores de um itinerário. Verdadeiro ou falso, pouco importa. Com êsse gênero de fotos, a legenda torna-se pela primeira vez necessária. E essas legendas têm, evidentemente, um caráter inteiramente distinto do do título de um quadro. As direções que o texto dos jornais ilustrados impõe àqueles que olham as imagens se farão em seguida ainda mais precisas e mais imperativas com o filme, onde, ao que parece, não se pode tomar uma imagem isolada sem considerar a sucessão de tôdas aquelas que a precedem.

VII

A polêmica que se formou no curso do século XIX entre pintores e fotógrafos quanto ao valor retrospectivo de suas obras

nos dá atualmente a impressão de responder a um falso problema e de repousar sôbre uma confusão. Longe de contestar a importância do fato, essa circunstância só faz sublinhá-la. Na realidade, essa polêmica traduzia uma perturbação de significado histórico, na escala mundial, e nem um nem outro dos dois grupos de adversários havia tomado consciência disso. Liberta de suas bases cultuais pelas técnicas de reprodução, a arte não podia mais daí por diante suster suas aparências externas de independência. Mas o século que assistia a essa evolução foi incapaz de perceber a mudança funcional que ela acarretava para a arte. Essa conseqüência escapou mesmo durante muito tempo no século XX, que, no entanto, viu nascer e desenvolver-se o cinema.

Muitos se tinham desgastado em sutilezas vãs para decidir se a fotografia era ou não uma arte, mas não se haviam perguntado primeiramente se essa mesma invenção não transformava o caráter geral da arte. Os teóricos do cinema iriam cair nesse mesmo êrro. Mas os problemas que a fotografia havia colocado à estática tradicional não passavam de brincadeira de criança perto daqueles que o cinema iria suscitar. Daí a violência cega que caracteriza os primeiros teóricos do cinema. Abel Gance, por exemplo, compara o filme à escrita hieroglífica:

"Eis-nos, diz êle, por um prodigioso recuo, retornados ao nível de expressão dos egípcios... A linguagem das imagens ainda não está adequada porque ainda não estamos prontos para elas. Ainda não há respeito suficiente, *culto* suficiente pelo que elas exprimem."[12]

Séverin-Mars escreve:

"Que arte teve um sonho mais altivo..., mais poético e ao mesmo tempo mais real? Considerado dessa maneira, o cinematógrafo se tornaria um meio de expressão inteiramente excepcional, e, na sua atmosfera, só se moveriam personagens de pensamento superior, nos momentos mais perfeitos e mais misteriosos de seu trajeto."[13]

Alexandre Arnoux, por seu lado, no final de uma fantasia sôbre o cinema mudo, não teme em concluir: "Em suma, todos os têrmos arriscados que empregamos acima não definem a prece?"[14] É bastante significativo que o desejo de conferir ao cinema a dignidade de uma arte obrigue êsses teóricos a intro-

12 Abel Gance, *loc. cit.*, pp. 100-101.
13 Séverin-Mars, citado por Abel Gance, *loc. cit.*, p. 100.
14 Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Paris, 1929, p. 28.

duzir nêle, através de suas próprias interpretações, com uma temeridade sem igual, elementos de caráter cultual. E, no entanto, na mesma época em que êles publicavam suas especulações, já se podia ver na tela obras como *A Opinião Pública* e *A Corrida do Ouro*. O que não impedia nem a Abel Gance de arriscar a comparação com os hieróglifos, nem a Séverin-Mars de falar do cinema no tom que convinha às pinturas de Fra Angelico ! É característico que ainda hoje autores particularmente reacionários tentem interpretar o cinema numa perspectiva do mesmo gênero, e que continuem a lhe atribuir, se não um valor exatamente sagrado, pelo menos um sentido sobrenatural. A propósito da adaptação cinematográfica do *Sonho de uma Noite de Verão,* por Max Reinhardt, Franz Werfel afirma que a cópia estéril do mundo exterior, com suas ruas, seus interiores, suas estações ferroviárias, seus restaurantes, seus automóveis e suas praias, foi sem dúvida o único motivo que impediu até agora o cinema de ascender ao nível da arte:

"O filme ainda não tomou seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Elas consistem na capacidade que êle possui de exprimir por meios naturais, e com um poder incomparável de persuasão, o feérico, o maravilhoso, o sobrenatural."[15]

VIII

Definitivamente, no teatro, é o ator em pessoa que apresenta diante do público seu próprio desempenho artístico; o do ator de cinema exige a mediação de todo um mecanismo. Resultam disso duas conseqüências. O conjunto de aparelhos que transmite ao público o desempenho do artista não se obriga a respeitá-lo integralmente. Sob a direção do *cameraman,* à medida que se roda o filme, os aparelhos tomam posição frente a êsse desempenho. Essas tomadas sucessivas de posição constituem o material com o qual, em seguida, o cortador operará a montagem definitiva do filme. A montagem contém um certo número de elementos móveis que a *camera* deve reconhecer como tais, sem falar dos dispositivos especiais, como os grandes planos. O desempenho do intérprete se acha assim submetido

15 Franz Werfel: "Ein Sommernachtstraum", *Neues Wiener Journal,* nov. de 1935.

a uma série de testes ópticos. Esta é a primeira das duas conseqüências que acarreta a mediação necessária dos aparelhos entre o desempenho do ator e o público. A outra liga-se ao fato de que o intérprete do filme, não apresentando êle próprio seu desempenho, não tem, como o ator de teatro, a possibilidade de adaptar sua atuação às reações dos espectadores durante a representação. O público se acha assim na situação de um *expert,* cujo julgamento não é perturbado por nenhum contato pessoal com o intérprete. Êle só penetra intropàticamente no ator se também penetrar intropàticamente no aparelho. Logo, êle toma a mesma atitude dêsse aparelho: realiza um teste.[16] Esta não é uma atitude à qual se possa submeter valôres cultuais.

IX

No cinema é bem menos importante que o intérprete apresente ao público outro personagem diferente dêle próprio; o importante é que êle se apresente êle próprio ao aparelho. Pirandello foi um dos primeiros a sentir essa mudança que a prova do teste impõe ao intérprete. O fato de que suas observações, encontradas em seu trabalho *On tourne,* limitam-se a sublinhar o aspecto negativo da coisa não diminui seu valor. Menos ainda, o fato de que só se trata aí do filme mudo. Pois o sonoro, com relação a isso, não traz nenhuma mudança fundamental.

"Os atôres de cinema", escreve Pirandello, "sentem-se como no exílio. Não sòmente no exílio do palco, mais ainda, no exílio dêles mesmos. Êles observam confusamente, com uma sensação de despeito, de vazio indefinível e mesmo de fracasso, que seu corpo é quase sutilizado, suprimido, privado de sua realidade,

---

16 "O filme... fornece (ou poderia fornecer) detalhadamente conclusões úteis sôbre as condutas humanas... Não se pode deduzir do caráter de um homem nenhum dos seus motivos de ação, a vida interior das pessoas nunca é o essencial, e ela raramente é o resultado mais importante de sua conduta" (Brecht, *Versuche, Der Dreigroschenoperprozess*). Alargando o campo submetido aos testes, a atuação dos aparelhos na apresentação dos filmes tem um papel análogo àquele que representa, para o indivíduo, o conjunto de circunstâncias econômicas que aumentaram de modo extraordinário os domínios em que êle pode ser testado. Assim, vê-se os testes de orientação profissional adquirir uma importância cada vez maior. Êles consistem num certo número de desdobramentos operados nos desempenhos do indivíduo. Tomadas de cenas no cinema, testes de orientação profissional, se desenvolvem diante de um areópago de técnicos. O diretor de montagem encontra-se em seu estúdio exatamente na mesma situação que o controlador de testes no momento de um exame de orientação profissional.

de sua vida, de sua voz, do barulho que produz ao se mover, para se tornar uma imagem muda que tremula por um instante na tela e desaparece em silêncio... A pequena máquina representará diante do público com suas sombras, enquanto êles deverão contentar-se em representar diante da máquina."[17]

Tem-se aí uma situação que pode ser caracterizada do seguinte modo: pela primeira vez — e isso é obra do cinema — o homem deve agir, certamente com tôda a sua pessoa viva, e, no entanto, privado da *aura*. Pois sua *aura* depende de seu *hic et nunc*. Ela não admite nenhuma reprodução. No teatro, a *aura* de Macbeth é inseparável da *aura* do ator que representa êste papel, tal como a sente o público vivo. A tomada de cenas no estúdio tem de partilhar o fato de que o público é substituído pelo aparelho. A *aura* dos intérpretes necessàriamente desaparece e, com ela, a dos personagens que êles representam.

O fato de que precisamente um dramaturgo como Pirandello, por sua análise do cinema, toque involuntàriamente no ponto fundamental da crise atual do teatro não nos deve surpreender. À obra inteiramente concebida do ponto de vista das técnicas de reprodução, ou melhor, à obra que — como o filme — nasceu dessas próprias técnicas, nada se opõe mais radicalmente do que o teatro. Qualquer estudo sério do problema confirmará isso. Desde há muito, os bons conhecedores admitem que, como escrevia Arnheim em 1932, no cinema "é quase sempre representando menos que se obtém um maior efeito... O último progresso consiste em reduzir o ator a um acessório, escolhido na medida em que é característico..., e que é colocado na situação adequada".[18] Outra circunstância liga-se estrei-

---

17 Luigi Pirandello, *On tourne*, citado por Léon Pierre-Quint, *Signification du cinéma* (L'art cinématographique, II, Paris, 1927, pp. 14-15).

18 Rudolf Arnheim: *Der Films als Kunst*, Berlim, 1932, pp. 176-177. Dentro dessa perspectiva, certas particularidades aparentemente secundárias que distinguem a *mise-en-scène* cinematográfica da prática cênica se tornam mais interessantes: entre outras, a tentativa de certos diretores — por exemplo, Dreyer na sua *Jeanne d'Arc* — de suprimir a maquilagem dos atôres. Dreyer levou meses para reunir os quarenta intérpretes que deviam representar os juízes no processo de inquisição. Sua busca parecia uma procura de acessórios difíceis de serem conseguidos. Dreyer fêz os maiores esforços para evitar que houvesse entre êsses intérpretes a menor semelhança de idade, de estrutura, de fisionomia. Quando o ator se torna acessório de cena, não é raro que, em troca, os próprios acessórios desempenhem o papel de atôres. Não é insólito, em todo caso, que o filme lhes confie um papel. Em lugar de invocar quaisquer exemplos tomados à grande massa dos que se apresentam, atenhamo-nos a um único, particularmente demonstrativo. A presença em cena de um relógio funcionando é sempre incomodativa. Não há lugar no teatro para o seu papel, que é o de medir o tempo. Mesmo numa peça realista, o tempo astronômico estaria em discordância com o tempo cênico. Nessas condições, é da maior importância para o cinema poder dispor

tamente a esta: enquanto o ator de teatro entra na pele do personagem que êle representa, é muito raro que o intérprete do filme possa fazer o mesmo: êle não representa um papel de modo seguido, mas numa série de seqüências isoladas. Independentemente das circunstâncias acidentais — locação do estúdio, outras ocupações dos atôres, que só estão disponíveis em certos momentos, problemas de cenários etc. — as necessidades elementares da técnica operatória dissociam elas próprias o desempenho do intérprete numa rapsódia de episódios, dos quais, mais tarde, se fará a montagem. Pensamos sobretudo na iluminação, cuja instalação força o produtor, para representar uma ação que se desenrola de modo contínuo e rápido na tela, a repartir certas tomadas, que às vêzes podem durar longas horas cada uma. Isso sem falar de certas montagens, cujo caso é mais surpreendente. Se um ator deve pular por uma janela, êle salta no estúdio com a ajuda de um andaime, mas a fuga que sucede ao salto talvez só seja rodada, no exterior, várias semanas depois. Seria fácil encontrar exemplos ainda mais paradoxais. Pode acontecer, por exemplo, que, segundo o roteiro, um intérprete deva estremecer ao ouvir baterem à porta, e que o diretor não esteja satisfeito com o modo como êle representa essa cena. O diretor, então, aproveitará a presença ocasional do ator no estrado, e, sem o prevenir, dará um tiro por trás dêle. Tendo o *camera* tomado o seu movimento de pavor, só será preciso introduzir na montagem do filme essa imagem obtida pela surprêsa. Nada mostra melhor que a arte deixou o domínio da "bela aparência", fora do qual se acreditou por muito tempo que ela estava destinada a definhar.

X

Como observava Pirandello, o intérprete do filme sente-se um estranho diante da sua própria imagem, que lhe é apresentada pela *camera*. Êsse sentimento lembra, para começar, o

---

no momento oportuno de um relógio para medir o tempo verdadeiro. Êste é um dos traços que melhor indica que, numa circunstância determinada, cada acessório pode representar um papel decisivo. Aproximamo-nos aqui da afirmação de Pudovkin, segundo a qual "a atuação do ator ligada a um objeto e dependendo dêle... constitui sempre uma das molas mais poderosas de que dispõe o cinema". O filme é, portanto, o primeiro meio artístico apto a mostrar a reciprocidade de ação entre a matéria e o homem. A êste título, êle pode servir bastante eficazmente a um pensamento materialista.

sentimento que qualquer homem experimenta ao se olhar no espelho. Mas, no caso, a sua imagem do espelho se separa dêle, torna-se transportável. E para onde ela é transportada? Para diante do público.[19] Êste é um fato de que o ator de cinema está sempre consciente. Diante do aparelho que grava a sua imagem, êle sabe que, em última análise, é com o público que êle está tratando. Êsse mercado, no qual êle não vende sòmente a sua fôrça de trabalho, mas também a sua pele e os seus cabelos, o seu coração e os seus rins, — no momento em que o ator realiza para êsse mercado um trabalho determinado, êle não consegue mais concebê-lo, da mesma forma que um produto qualquer feito numa fábrica. Essa é sem dúvida uma das causas dessa opressão que o assalta diante do aparelho, dessa nova forma de angústia que Pirandello assinalava. À medida que o cinema restringe o papel da *aura,* constrói artificialmente, fora do estúdio, a "personalidade" do ator: o culto da estrêla, que favorece o capitalismo dos produtores de filmes, protege essa magia da personalidade, que, desde já há muito tempo, se reduz ao *charme "faisandé"* de seu valor comercial. Até quando o capitalismo conduzir o jôgo, o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da Revolução é que êle permita uma crítica revolucionária das antigas concepções da arte. Não contestamos com isso que, em certos casos particulares, êle possa ir mais longe ainda e possa favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais, e mesmo do próprio estatuto da propriedade. No entanto, não é êsse o principal objeto de nosso estudo, nem a contribuição essencial da produção cinematográfica na Europa ocidental.

A técnica do cinema lembra a técnica do esporte, no sentido de que todos os espectadores são, em ambos os casos, semi-

---

19 Pode-se constatar no plano da política uma mudança análoga no modo de exposição e que depende do mesmo modo das técnicas de reprodução. A crise atual das democracias burguesas está ligada a uma crise das condições que determinam a própria apresentação dos governantes. As democracias apresentam os governantes de modo direto, em carne e osso, diante dos deputados. Seu público é o Parlamento. Com o progresso dos aparelhos, que permite a um número indefinido de ouvintes ouvir o discurso do orador no mesmo momento em que êle fala, e que torna possível difundir pouco depois sua imagem diante de um número indefinido de espectadores, o essencial torna-se a apresentação do homem político diante do próprio aparelho. Essa nova técnica esvazia os Parlamentos, assim como esvazia os teatros. O rádio e o cinema não modificam sòmente a função do ator profissional, mas, do mesmo modo, a função de quem quer que, como no caso do governante, se apresente diante do microfone ou da *camera.* Levando-se em conta a diferença entre os objetivos buscados, com relação a isso o intérprete do filme e o homem de estado sofrem transformações paralelas. Elas acabam, em certas condições sociais determinadas, por aproximá-los do público. Donde uma nova seleção, uma seleção diante do aparelho — aquêles que saem vencedores são a estrêla e o ditador.

conhecedores. Para que se fique convencido disso, basta ter ouvido um dia um grupo de jovens entregadores de jornais que, apoiados em suas bicicletas, comentam os resultados de uma competição ciclista. Não é sem razão que os editôres de jornais organizam provas reservadas a seus jovens empregados. Essas corridas provocam um grande interêsse naqueles que nelas participam. Pois o vencedor tem uma *chance* de largar a entrega de jornais pela posição de ciclista profissional. Do mesmo modo, graças às atualidades filmadas, qualquer transeunte tem uma *chance* de aparecer na tela. Pode ser até mesmo que êle apareça numa verdadeira obra de arte — pense-se, por exemplo, nos *Três Cantos sôbre Lênin,* de Vertoff, ou no *Borinage,* de Ivens.[20] Não há ninguém hoje em dia que não possa pretender ser filmado. Para melhor compreender essa pretensão, é preciso considerar a situação presente dos escritores.

Durante séculos, um pequeno número de escritores confrontou-se com vários milhares de leitores. No fim do século passado, a situação alterou-se. Com a ampliação da imprensa, que punha sempre à disposição do público novos órgãos, políticos, religiosos, científicos, profissionais, regionais, viu-se um número crescente de leitores passar — no início, ocasionalmente — para o lado dos escritores. Isso começou quando os jornais abriram suas colunas a um "Correio dos Leitores", e hoje não existe um só europeu, qualquer que seja sua profissão, que não esteja certo, em princípio, de poder encontrar uma tribuna quando quiser, para contar sua experiência profissional, para expor suas queixas, para publicar uma reportagem ou outro estudo do mesmo gênero. Entre o autor e o público, por conseguinte, a diferença está em via de se tornar cada vez menos fundamental. Ela é sòmente funcional, e pode variar segundo as circunstâncias. A todo momento, o leitor está pronto para se tornar escritor. Com a especialização crescente do trabalho, cada indivíduo foi forçado a se tornar, bem ou mal, um *expert* em seu assunto — mesmo que se trate de um assunto de pouca importância — e essa qualificação lhe confere certa autoridade. Na União Soviética, admite-se que o próprio trabalho tome a palavra. E sua representação verbal constitui uma parte do poder exigido por seu próprio exercício. A competência literária não repousa mais sôbre uma formação especializada, mas

---

20 Nota do tradutor francês: Parece que o autor atribui aqui ao diretor holandês Ivens um dos filmes belgas de Henri Strock, que pertencem sem dúvida à mesma escola, mas que não são do mesmo nível artístico.

sôbre uma multiplicidade de técnicas, e, dêsse modo, torna-se um bem comum.[21]

Tudo isso vale sem restrições para o cinema, onde os deslocamentos de perspectivas, que haviam exigido séculos no campo da literatura, realizaram-se em dez anos. Pois na prática cinematográfica — sobretudo na Rússia — a evolução já está parcialmente consumada. Muitos dos intérpretes do filme soviético não são atôres, no sentido que damos à palavra, e sim pessoas que representam seu próprio papel, sobretudo na sua atividade profissional. Na Europa ocidental, a exploração capitalista da indústria cinematográfica se recusa a satisfazer as pretensões do homem contemporâneo a ver sua imagem reproduzida. Nessas condições, os produtores de filmes têm interêsse em estimular a atenção das massas por meio de representações ilusórias e de especulações equívocas.

XI

A gravação das imagens de um filme, sobretudo de uma faixa sonora, fornece um espetáculo que nunca poderia ter

---

21 O caráter privilegiado das técnicas correspondentes acha-se dessa forma arruinado. Aldous Huxley escreve: "Os progressos técnicos... levaram à vulgarização... As técnicas de reprodução e o emprêgo de rotativas nas gráficas da imprensa permitiram uma multiplicação do escrito e da imagem que vai além de qualquer previsão. A instrução obrigatória e o aumento relativo dos níveis de vida criaram um público muito vasto capaz de ler e de obter leituras e imagens. Para satisfazer a essa procura, foi preciso constituir uma indústria importante. Mas o dom artístico é uma coisa rara. Disso resulta... que por todo o tempo e em tôda parte quase tôda a produção artística foi de um valor frágil. Mas, atualmente, a percentagem dos desperdícios no conjunto da produção artística é maior do que nunca... Trata-se aqui de um simples problema aritmético. Durante o século passado, a população da Europa ocidental mais que dobrou. Mas não importa em quanto se possa estimá-la, o material de leitura e de imagens aumentou no mínimo de 1 para 10, talvez de 1 para 50 ou para 100. Se se admite que uma população de X milhões de habitantes comporta um número n de pessoas dotadas artisticamente, os talentos serão de $2n$ para uma população de $2X$ milhões. Logo, pode-se resumir assim a situação: onde há cem anos se publicava uma página impressa de texto ou imagens, publicam-se hoje vinte, se não cem. Onde, por outro lado, existia um talento artístico, hoje existem dois. Admito que, com a continuidade da instrução obrigatória, um grande número de talentos virtuais que em outros tempos não poderiam ter desenvolvido seus dotes possa hoje em dia se expressar. Suponhamos, por conseguinte..., que hoje existam três ou mesmo quatro talentos para um único antigamente. Também não resta dúvida de que o consumo de textos e imagens ultrapassou a produção natural dos escritores e desenhistas dotados. O mesmo acontece no domínio dos sons. O confôrto, o gramofone e o rádio criaram um público cujo consumo de bens audíveis é desproporcional ao acréscimo da população, e, conseqüentemente, ao número de músicos de talento. Assim, em tôdas as artes, tanto em números absolutos quanto em valôres relativos, a produção de desperdícios é maior do que no passado; e assim será enquanto as pessoas continuarem a consumir, fora de qualquer proporção, textos, imagens e discos." Está claro que o ponto de vista aqui expresso nada tem de progressista.

sido imaginado em outros tempos. Ela representa um conjunto de atividades impossíveis de serem encaradas em qualquer perspectiva sem que tôda sorte de elementos estranhos se imponha como tais à visão no desenrolar da ação: máquinas de filmar, elementos de iluminação, estado-maior de assistentes etc. (Para que o espectador pudesse abstrair-se disso, seria necessário que seu ôlho se confundisse com a objetiva da *camera.*) Essa circunstância — mais que tôdas as outras — torna superficiais e sem importância tôdas as analogias que se poderiam fazer entre a filmagem de uma cena em estúdio e sua execução no teatro. Por princípio mesmo, o teatro conhece o local onde basta simplesmente situar-se para que o espetáculo crie a ilusão. Nada disso existe num estúdio de cinema. O filme só pode provocar a ilusão num segundo grau, uma vez pronta a montagem das seqüências. Em outros têrmos: o aparelho no estúdio penetrou tão profundamente na própria realidade que, para devolver-lhe sua pureza, para despojá-la dêsse corpo estranho que êsse mesmo aparelho representa nela, é preciso recorrer a um conjunto de processos particulares: variação dos ângulos de tomada, montagem reunindo várias seqüências de imagens do mesmo tipo. A realidade despojada daquilo que o aparelho acrescenta a ela se tornou aqui a mais artificial de tôdas, e, no país da técnica, a percepção imediata da realidade como tal é de agora em diante algo inatingível.

Essa situação do cinema, que se opõe nìtidamente à do teatro, leva a conclusões ainda mais fecundas se fôr comparada à da pintura. Precisamos perguntar-nos aqui qual a relação entre o operador e o pintor. Para responder, que nos seja permitido recorrer a uma comparação esclarecedora, tirada da própria idéia de operação, tal como é empregada na cirurgia. No mundo operatório, o cirurgião e o mágico ocupam os dois pólos. O modo de proceder do mágico, que cura um doente erguendo as mãos sôbre êle, difere do de um cirúrgião, que realiza uma operação. O mágico conserva exatamente a distância natural que existe entre êle mesmo e o paciente; ou, dizendo melhor, se êle a diminui um pouco — ao erguer as mãos sôbre o doente — êle a aumenta muito — por sua autoridade.[22] O cirurgião, ao contrário, diminui consideràvelmente essa distância — pois êle intervém no interior do doente —, mas

22 Nota do tradutor francês: Devido, sem dúvida, a uma homoteleutia o texto da edição alemã torna-se aqui incompreensível. Restabelecemos a linha omissa apoiando-nos no sentido geral do trecho e na tradução de P. Klossowski.

a aumenta apenas um pouco — graças à prudência com a qual sua mão se move dentro do corpo do paciente. Em suma: ao contrário do mágico (do qual subsistem alguns traços no praticante), o cirurgião, no momento decisivo, renuncia a se comportar diante do doente como numa relação de homem para homem; é antes de um modo operatório que êle penetra no doente. Entre o pintor e o *cameraman* encontramos a mesma relação que entre o mágico e o cirurgião. O primeiro observa ao pintar uma distância natural entre a realidade dada e êle próprio, o *cameraman* penetra em profundidade na própria trama da realidade.[23] As imagens que um e outro obtêm diferem extraordinàriamente. A do pintor é global, a do *cameraman* se reparte num grande número de fragmentos, que obedecem cada um às suas próprias leis. Para o homem de hoje a imagem do real que o cinema fornece é infinitamente mais significativa, pois se ela atinge êsse aspecto das coisas que escapa a qualquer aparelho — o que é uma exigência legítima de tôda obra de arte — só o consegue porque utiliza aparelhos para penetrar, do modo mais intensivo, no âmago mesmo dêsse real.

XII

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retrógrada com relação, por exemplo, a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista com relação, por exemplo, a um Chaplin. O caráter de um comportamento progressista revela-se no fato de que nêle o prazer do espetáculo e a experiência vivida correspondente estão ligados, de maneira direta e íntima, à atitude do conhecedor. Essa ligação tem uma importância social. À medida que a significação social de uma arte diminui, as-

---

23 As ousadias do *cameraman* são efetivamente comparáveis às do cirurgião. Caracterizando os movimentos das mãos cuja técnica pertence especificamente ao domínio do gesto, Luc Durtain fala daqueles que certas intervenções delicadas exigem na cirurgia. Êle toma como exemplo um certo caso tirado à otorrinolaringologia, ao qual se denomina processo perspectivo endonasal. Refere-se igualmente às verdadeiras acrobacias que impõem ao cirurgião da laringe o fato de lhe ser necessário o uso de um espelho em que a imagem se lhe apresenta pelo avêsso. Assinala também o trabalho de precisão da cirurgia do ouvido, comparável ao de um relojoeiro. O cirurgião deve empregar seus músculos até um grau extremo de precisão acrobática quando lhe é necessário reparar ou salvar um corpo humano. Pense-se sòmente, nos lembra Durtain, na operação da catarata, em que o aço do instrumento deve lutar com os tecidos quase fluidos, ou, ainda, nas importantes intervenções na região inguinal (laparotomia).

siste-se no público a um divórcio crescente entre o espírito crítico e a conduta de gôzo. Goza-se sem se criticar aquilo que é convencional; aquilo que é verdadeiramente nôvo é criticado de má vontade. No cinema, público não separa a crítica do gôzo. O elemento decisivo no cinema é que nêle, mais que em qualquer outro lugar, as reações individuais, cujo conjunto constitui a reação maciça do público, são determinadas desde o início pela virtualidade imediata de seu caráter coletivo. Ao mesmo tempo em que se manifestam, essas reações se controlam mùtuamente. Aqui, ainda, o contraste com a pintura é muito significativo. Os quadros nunca pretenderam ser contemplados por mais de um espectador ou de um pequeno número dêles. O fato de que a partir do século XIX um público importante seja admitido a olhá-los em grupo corresponde a um primeiro sintoma dessa crise, que não foi provocada sòmente pela invenção da fotografia, mas também, de um modo relativamente independente dessa descoberta, pela pretensão da obra de arte de se dirigir às massas.

Ora, justamente, é contrário à própria essência da pintura o poder se oferecer a uma recepção coletiva, como sempre foi o caso da arquitetura e, durante algum tempo, da poesia épica, e como é o caso atualmente do cinema. Ainda que não se possa tirar disso qualquer conclusão quanto ao papel social da pintura, é certo que êsse fato representa um inconveniente muito sério, desde o momento em que, devido a circunstâncias particulares e de um modo que contradiz até certo ponto sua natureza, ela é confrontada diretamente com as massas. Nas igrejas e claustros da Idade Média, nos pátios principescos de até por volta dos fins do século XVIII, a acolhida feita às pinturas não tinha nada de simultâneo; elas só se transmitiam através de um grande número de intermediários hierarquizados. A mudança ocorrida com relação a isso traduz o conflito particular no qual a pintura se encontrou envolvida pelas técnicas de reprodução aplicadas à imagem. Tentou-se apresentá-la às massas nos museus e nas exposições, mas as massas não podiam por si próprias nem organizar nem controlar sua própria acolhida.[24] Eis exatamente

---

24 Êsse modo de considerar os fatos pode parecer grosseiro. Mas, como mostra o exemplo do grande teórico Leonardo da Vinci, considerações dessa ordem podem ter lugar em épocas oportunas. Comparando a música e a pintura, Leonardo diz: "A superioridade da pintura sôbre a música vem do fato de que, desde o momento em que a pintura é chamada à vida, não há mais razão para que morra, como é o caso, ao contrário, da pobre música... A música se evapora a partir do momento em que é tocada; perenizada pelo uso do verniz, a pintura subsiste."

por que êsse mesmo público que na presença de um filme burlesco reage de um modo progressista viria a receber o surrealismo com um espírito reacionário.

XIII

O que caracteriza o cinema não é sòmente a maneira pela qual o homem se apresenta ao aparelho, é também o modo pelo qual êle concebe, graças a êsse aparelho, o mundo que o cerca. Um olhar à Psicologia do Desempenho mostrou-nos que o aparelho pode representar um papel de teste. Um olhar à Psicanálise nos fornecerá outra ilustração. De fato, o cinema enriqueceu nossa atenção com métodos que a análise freudiana vem elucidar. Há cinqüenta anos, não se prestava atenção a um lapso que escapava durante uma conversa. Não se via senão uma simples anomalia, talvez, no fato de que êsse lapso pudesse abrir bruscamente perspectivas profundas sôbre uma conversa que parecia desenrolar-se do modo mais normal. Mas depois da *Psicopatologia da Vida Cotidiana,* as coisas mudaram muito. O método de Freud, ao mesmo tempo em que as isolava, permitiu a análise de realidades que até então se perdiam, sem que isso fôsse notado na grande vaga do percebido. Ampliando o mundo dos objetos aos quais prestamos atenção na ordem visual, mas igualmente na ordem auditiva, o cinema teve por conseqüência um aprofundamento da percepção. O fato de que as interpretações dos artistas pudessem ser analisadas de um modo muito mais exato e num número muito maior de perspectivas do que a pintura ou o teatro oferecem não é senão a outra face dessa situação. Com relação à pintura, a superioridade do cinema reside no fato de que permite analisar melhor o conteúdo dos filmes e fornece assim um inventário da realidade incomparàvelmente mais preciso. Com relação ao teatro, essa superioridade na análise liga-se ao fato de que o cinema pode isolar um número maior de elementos constituintes. Êsse fato — e é daí que vem sua importância capital — tende a favorecer a interpretação mútua da arte e da ciência. Na realidade, quando se considera uma estrutura perfeitamente ajustada no seio de uma situação determinada (como o músculo no corpo), não se pode determinar se a sua coesão se liga sobretudo ao seu valor artístico ou à exploração científica que se pode fazer dela.

Graças ao cinema — e esta é uma de suas funções revolucionárias — poder-se-á reconhecer daqui por diante a identidade entre o aspecto artístico da fotografia e sua utilização científica, quase sempre divergentes até o momento.[25]

Procedendo ao inventário das realidades por meio dos grandes planos, sublinhando os detalhes escondidos nos acessórios familiares, explorando meios banais sob a direção genial da objetiva, o cinema, se por um lado nos faz ver melhor as necessidades que reinam sôbre a nossa vida, por outro consegue abrir um campo imenso de ação de que não suspeitávamos. Nossos cafés e as ruas de nossas grandes cidades, nossos escritórios e nossos quartos mobiliados, nossas estações ferroviárias e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Veio então o cinema, e, graças à dinamite de seus décimos de segundo, fêz explodir êsse universo concentracionário. Tanto que agora, abandonados por entre seus estilhaços projetados longe, empreendemos viagens aventureiras. Graças ao grande plano, é o espaço que se alarga; graças à *camera* lenta, é o movimento que toma novas dimensões. Assim como a ampliação não tem por única função tornar mais claro aquilo que "sem ela" teria ficado confuso — antes ainda, é graças a ela que vemos aparecerem novas estruturas da matéria —, a *camera* lenta também não apenas coloca em relêvo formas de movimento que já conhecíamos, mas descobre nelas outras formas, perfeitamente desconhecidas, "que não representam de modo algum a diminuição da velocidade de movimentos rápidos, mas produzem antes o efeito de movimentos exatamente escorregadios, aéreos, supraterrestres".[26]

Fica bem claro, por conseguinte, que a natureza que fala à *camera* é completamente diferente daquela que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque ela substitui o espaço em que o homem age com consciência por um espaço em que sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, ao menos globalmente, a maneira de andar dos homens, certamente não se sabe nada

---

25 A êsse respeito, a pintura do Renascimento nos fornece uma analogia bastante instrutiva. Aí também encontramos uma arte cujo impulso incomparável e cuja importância repousam em grande parte sôbre o fato de integrar ela mesma um grande número de ciências novas, ou, ao menos, dados novos tomados a essas ciências. Ela reivindica a anatomia e a perspectiva, a Matemática, a Meteorologia e a teoria das côres. Como notou Valéry, nada está mais distante de nós do que aquela espantosa pretensão de um Leonardo, que via na pintura o objetivo supremo e a mais alta demonstração de saber, pois estava convencido de que ela exigia a ciência universal, e que não recuava êle próprio diante de uma análise teórica, cuja profundidade e precisão nos desconcertam hoje.

26 Rudolf Arnheim, *loc. cit.*, p. 138.

sôbre sua atitude na fração de segundo em que êles alongam o passo. Conhecemos grosseiramente o gesto que fazemos para pegar um isqueiro ou uma colher, mas ignoramos quase tudo a respeito do jôgo que se efetua realmente entre a mão e o metal, quanto mais as mudanças que a flutuação de nossos diversos humores introduz nesses gestos. É nesse domínio que a *camera* penetra, com todos os seus auxiliares, seus *flongées* e recuos, seus cortes e suas tomadas isoladas, suas extensões de campo e suas acelerações, suas ampliações e reduções. Pela primeira vez, ela nos abre a experiência do inconsciente visual, assim como a Psicanálise nos proporciona a experiência do inconsciente instintivo.

XIV

Uma das tarefas essenciais da arte foi sempre, desde o início, suscitar uma exigência num tempo que ainda não estava maduro para que ela fôsse respondida com plena satisfação.[27] A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, em que ela tende a produzir efeitos que só poderão ser livremente obtidos após uma modificação do nível técnico, ou seja, através

---

27 Segundo André Breton, a obra de arte só tem valor na medida em que ela tremula reflexos do futuro. Na verdade, tôda obra de arte realizada encontra-se no cruzamento de três linhas evolutivas. Em primeiro lugar, ela elabora a técnica que lhe convém. Antes do cinema, conheciam-se aquelas coleções de fotos que, sob a pressão do polegar, se sucediam ràpidamente diante do olhar e que davam a imagem de uma luta de boxe ou de um jôgo de tênis. Vendiam-se nos bazares brinquedos automáticos em que o desenrolar das imagens era provocado pela rotação de uma manivela. — Em segundo lugar, ela elabora as formas de arte tradicionais nos diversos estágios de seu desenvolvimento, com vista a aplicá-las nos efeitos que a nova forma de arte visará em seguida, sem restrições. Antes que o filme fôsse aceito normalmente, os dadaístas, através de suas manifestações, procuravam introduzir no público um movimento que, logo a seguir, Chaplin iria provocar de modo mais natural. — Ela prepara, em terceiro lugar, de modo muitas vêzes invisível, mudanças sociais ao modificar os modos de acolhida para adaptá-los às novas formas de arte. Antes que o cinema tivesse começado a formar seu público, um público já se reunia no Panorama imperial para receber imagens (que já haviam deixado de ser imóveis). Esse público encontrava-se diante de um pára-vento onde estavam instalados estereoscópios, estando cada um dêles orientado em direção a um dos espectadores. Diante dêsses aparelhos surgiam automàticamente imagens sucessivas que paravam por um instante e logo davam lugar à imagem seguinte. Era ainda com meios análogos que Edison revelava a um pequeno grupo de espectadores a primeira seqüência filmada (antes que tivesse descoberto a tela de projeção). O público olhava surprêso um aparelho dentro do qual se desenrolavam as imagens. — Enquanto isso, o espetáculo apresentado no Panorama imperial traduzia de um modo particularmente claro uma dialética do desenvolvimento. Pouco antes do cinema permitir uma visão coletiva das imagens animadas, graças a êsse sistema de estereoscópio, logo ultrapassado, o que dominou ainda uma vez foi a visão individual, com a mesma fôrça que a contemplação da imagem divina pelo padre na cela.

de uma nova forma de arte. Eis por que as extravagâncias e as ousadias que se manifestam nas épocas de pretensa decadência nascem, na realidade, daquilo que constitui no miolo da arte o mais rico centro de fôrças. Ainda bem recentemente viam-se os dadaístas comprazendo-se com essas manifestações bárbaras. Sòmente hoje compreendemos em que sentido tendia êsse esfôrço: o dadaísmo procurava produzir através da pintura (ou da literatura) aquêles mesmos efeitos que o público exige hoje do cinema.

Tôda vez que surge uma exigência inteiramente nova, abrindo caminho para o futuro, ela ultrapassa seu objetivo. Isso foi tão verdadeiro no caso dos dadaístas que êles sacrificaram, em benefício de intenções — das quais êles não eram evidentemente conscientes sob a forma que descrevemos aqui —, valôres comerciais que desde então tomaram tanta importância para o cinema. Os dadaístas valorizavam muito menos a utilização como mercadoria de suas obras do que o fato de que não se pudesse fazer delas objetos de contemplação. Um de seus meios mais usuais de atingir êsse objetivo foi o aviltamento sistemático da própria matéria de suas obras. Seus poemas são "saladas de palavras", contêm obscenidades e tudo o que se possa imaginar de detritos verbais. Assim também seus quadros, sôbre os quais colavam botões ou *tickets*. Dêsse modo, conseguiram privar radicalmente de qualquer *aura* as produções às quais infligiam o estigma da reprodução. Diante de um quadro de Arp ou de um poema de Stramm não se tem, como diante de uma tela de Derain ou de um poema de Rilke, o lazer de formar e de externar um julgamento. Para uma burguesia degenerada, a entrada em si mesmo havia-se tornado uma escola de comportamento anti-social; com o dadaísmo, a diversão tornou-se um exercício de comportamento social.[28] Efetivamente, suas manifestações produziram uma diversão muito violenta, fazendo da obra de arte um objeto de escândalo. Seu objetivo era antes de tudo chocar a opinião pública. De espetáculo atraente à vista ou de sonoridade sedutora para os ouvidos, a obra de arte se fêz choque com o dadaísmo. Ela incomodou o espectador ou o ouvinte. Adquiriu um poder traumatizante.

---

28 O arquétipo teológico dessa entrada em si mesmo é a consciência do encontro a sós com Deus. Nas grandes épocas da burguesia, essa consciência tornou o homem suficientemente forte para sacudir a tutela da Igreja; no tempo de sua decadência, a mesma consciência iria favorecer no indivíduo uma tendência secreta a privar a comunidade das fôrças que êle põe em funcionamento na sua relação privada com o seu Deus.

Favoreceu dêsse modo o gôsto pelo cinema, que possui, êle também, um caráter de diversão devido aos choques provocados no espectador pela mudança de lugar e de cenários. Pense-se em tôda a diferença que separa a tela na qual se desenrola o filme da tela na qual se fixa um quadro! A pintura convida à contemplação; em sua presença, abandonam-nos às nossas associações de idéias. Nada disso acontece no cinema: o ôlho percebe a imagem, e já ela cedeu o lugar a outra. O olhar jamais consegue fixar-se. Duhamel, que mesmo detestando o cinema e sem compreender nada de sua significação percebeu bem vários traços de sua estrutura, sublinha êsse aspecto ao dizer: "Já não posso mais pensar no que quero. As imagens em movimento substituem meus próprios pensamentos."[29] Na verdade, a sucessão das imagens impede qualquer associação no espírito do espectador. É daí que vem a influência traumatizante: como tudo o que choca, o filme só pode ser percebido graças a um esfôrço mais sólido de atenção.[30] Por sua técnica, o cinema libertou o efeito de choque físico da ganga moral em que o dadaísmo o havia de certo modo encerrado.[31]

XV

A massa é uma matriz de onde sai no momento atual todo um conjunto de atitudes novas com relação à obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou seu modo de participação. O fato de que essa participação apareça no início sob uma forma desacreditada não deve enganar o observador. No entanto, são

---

29 Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, 1930, p. 52.

30 O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa reservada ao homem moderno. A necessidade de se oferecer a efeitos de choque é uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, àquelas mesmas que hoje, na escala da vida privada, vive o primeiro passante das ruas de uma grande cidade, e, na escala da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo.

31 Se o cinema se torna mais claro à luz do dadaísmo, da mesma forma êle se esclarece de modo substancial à luz do futurismo. Êsses dois movimentos surgem como tentativas insuficientes da arte para tomar consciência, a seu modo, da intrusão dos aparelhos na realidade. Ao contrário do cinema, êsses movimentos não utilizaram os aparelhos para dar uma representação artística do real: êles antes aliaram de certo modo a representação do real à da aparelhagem. Assim se explica o papel preponderante que têm, no cubismo, o pressentimento de uma construção dessa aparelhagem repousando sôbre um efeito de óptica, e, no futurismo, o pressentimento dos efeitos dessa aparelhagem, tais como o cinema os valorizará, graças ao rápido desenrolar da película.

numerosos aquêles que, não tendo ido além dêsse aspecto superficial das coisas, denunciaram-na exaltadamente. As críticas de Duhamel são as mais radicais. O que êle retém do cinema é êsse modo de participação que o filme desperta nos espectadores. Diz Duhamel:

"É um divertimento de idiotas, um passatempo de analfabetos, de criaturas miseráveis, embotadas por seu trabalho e suas preocupações..., um espetáculo que não exige esfôrço algum, que não supõe seqüência alguma nas idéias, que não levanta pergunta alguma, não aborda sèriamente problema algum, não acende nenhuma paixão, não desperta no fundo dos corações nenhuma luz, não excita nenhuma esperança, a não ser uma ridícula, a de ser algum dia *star* em Los Angeles."[32]

Nota-se que no final de contas encontramos a velha queixa: as massas procuram o divertimento, mas a arte exige o recolhimento. Trata-se de um lugar-comum. Mas resta saber se êle fornece uma boa perspectiva para compreender o cinema. — É preciso analisar isso mais de perto. Para traduzir a oposição entre o divertimento e o recolhimento, poder-se-ia dizer o seguinte: aquêle que se recolhe diante de uma obra de arte mergulha nela, penetra nela, como aquêle pintor chinês de quem a lenda conta ter-se perdido na paisagem que acabara de pintar; ao contrário, no caso do divertimento é a obra de arte que penetra na massa. Nada é mais significativo a êsse respeito do que um edifício. Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de uma obra de arte que só é acolhida no divertimento e de um modo coletivo. As leis dessa acolhida são as mais ricas em ensinamentos.

Desde a pré-história, os homens são construtores. Muitas formas de arte nasceram e em seguida desapareceram. A tragédia aparece com os gregos para morrer com êles e só reaparecer, longos séculos mais tarde, sob a forma de "regras". O poema épico, que data do tempo em que os povos eram jovens, desapareceu na Europa no fim do Renascimento. O quadro nasceu na Idade Média e nada garante que êle deva durar indefinidamente. Mas a necessidade que os homens têm de morar em algum lugar é permanente. A Arquitetura nunca estêve sem função, desempregada. Sua história é mais longa do que a de qualquer outra arte, e não se deve perder de vista

32 Duhamel, *loc. cit.*, p. 58.

seu modo de ação quando se quer conhecer a relação que liga as massas à obra de arte. Há duas maneiras de se acolher um edifício: pode-se utilizá-lo ou pode-se olhá-lo. Em têrmos mais precisos, a acolhida pode ser tátil ou visual. O sentido dessa acolhida fica completamente mal entendido se só se levar em conta a atitude recolhida que adota, por exemplo, a maioria dos turistas ao visitar monumentos célebres. Na ordem tátil, na verdade, não existe nada que corresponda à contemplação no domínio visual. A acolhida tátil se faz menos através da atenção do que através do hábito. No que concerne à Arquitetura, é êsse hábito que determina igualmente, em larga escala, a acolhida visual. Esta última consiste bem menos, por princípio, num esfôrço da atenção do que numa tomada de consciência acessória. Mas, em certas circunstâncias, essa espécie de acolhida tomou a fôrça de uma regra. Não se consegue absolutamente ficar livre por via visual, ou seja, através da contemplação, das tarefas que de fato se impõem aos órgãos receptivos do homem quando das grandes viradas da história. Para se conseguir isso, pouco a pouco, é necessário recorrer à acolhida tátil, ao hábito.

Ora, o homem que se diverte pode, êle também, adquirir hábitos; digamos mais: é claro que êle só pode cumprir certas tarefas, em estado de distração, se elas se lhe tornarem habituais. Por essa espécie de divertimento que a arte tem por objetivo nos proporcionar, ela nos confirma, em segrêdo, que nosso modo de percepção é hoje capaz de responder a novas tarefas. E como enquanto isso o indivíduo guarda a tentação de recusar essas tarefas, a arte se esforçará naquelas que são as mais difíceis e as mais importantes, a partir do momento em que puder mobilizar as massas. É isso o que ela faz agora, graças ao cinema. Essa forma de acolhida através do divertimento, cada vez mais sensível atualmente em todos os domínios da arte, e ela própria um sintoma de importantes modificações quanto às formas de percepção, encontrou no cinema seu melhor campo de experiência. Por seu efeito de choque, o filme corresponde a essa forma de acolhida. Se êle relega ao segundo plano o valor cultural da arte, isso não se dá sòmente porque êle transforma cada espectador em um *expert,* mas porque a atitude dêsse *expert* não exige dêle próprio nenhum esfôrço de atenção. O público das salas obscuras é um examinador, mas um examinador que se distrai.

Epílogo

A proletarização crescente do homem contemporâneo e a importância cada vez maior das massas são dois aspectos do mesmo processo histórico. O fascismo pretendia organizar as massas sem tocar no regime da propriedade, que, no entanto, tende a ser rejeitado por essas massas. Êle acredita encontrar uma solução permitindo às massas, é claro, não que façam valer os seus direitos, mas que se expressem.[33] As massas têm o direito de exigir uma transformação do regime da propriedade; o fascismo quer permitir-lhes expressar-se, mas conservando êsse regime. O resultado é que êle tende naturalmente a uma estetização da vida política. A essa violência feita às massas quando se impõe a ela o culto de um chefe corresponde a violência que uma aparelhagem sofre quando ela própria é posta a serviço dessa religião.

Todos os esforços para estetizar a política culminam num único ponto. Êsse ponto é a guerra. A guerra, e sòmente ela, permite oferecer um objetivo aos movimentos de massa maiores sem tocar, no entanto, no estatuto da propriedade. Dêsse modo são traduzidos os fatos numa linguagem política. Numa linguagem técnica, serão formulados da seguinte maneira: sòmente a guerra permite mobilizar todos os meios técnicos do tempo presente sem nada mudar no regime da propriedade. Não é preciso dizer que o fascismo na sua glorificação da guerra não utiliza êsses argumentos. No entanto, é bastante instrutivo dar uma olhada nos textos que servem a essa glorificação. No manifesto de Marinetti sôbre a guerra da Etiópia podemos ler:

"Há vinte e sete anos, nós, futuristas, nos erguemos contra a idéia de que a guerra seria antiestética... Eis por que... afirmamos o seguinte: a guerra é bela, pois, graças às máscaras

---

33 Aqui é preciso sublinhar — sobretudo com referência às atualidades filmadas, cujo valor de propaganda não poderia ser subestimado — uma circunstância técnica de importância particular. À reprodução em massa corresponde, de fato, uma reprodução das massas. Nos grandes cortejos de festas, nos *meetings* monstruosos, nas manifestações esportivas que reúnem massas inteiras, na guerra enfim, ou seja, em tôdas aquelas ocasiões em que hoje intervém a máquina de filmar, a massa pode ver-se ela própria frente a frente. Êsse processo, cujo alcance é inútil sublinhar, está ligado muito estreitamente ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e de gravação. Como regra geral, o aparelho percebe melhor os movimentos de massa do que o ôlho humano. Quadros de centenas de milhares de homens só são bem percebidos de uma vista aérea. E se a vista humana pode atingi-los tão bem quanto o aparelho, ela não pode aumentar, como faz o aparelho, a imagem que se oferece a ela. Em outros têrmos, os movimentos de massas, incluindo a guerra, representam uma forma de comportamento humano que corresponde particularmente à técnica dos aparelhos.

contra gás, graças ao terrificante megafone, graças aos lança-chamas e aos pequenos tanques de assalto, ela funda a soberania do homem sôbre a máquina subjugada. A guerra é bela, pois realiza pela primeira vez o sonho de um homem com o corpo metálico. A guerra é bela, porque enriquece um campo de flôres com orquídeas chamejantes que são as metralhadoras. A guerra é bela, porque reúne, para fazer uma sinfonia, os tiros de fuzil, de canhão, as suspensões de tiro, os perfumes e os odôres da decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, a das esquadrilhas aéreas de formas geométricas, a das espirais de fumaça subindo das cidades incendiadas, e muitas outras ainda... Escritores e artistas futuristas, ...lembrai-vos dêsses princípios fundamentais de uma estética da guerra, para que assim se esclareça... vosso combate por uma nova poesia e uma nova escultura!"

Êsse manifesto tem a vantagem de dizer bem o que pretende dizer. O dialético tem o direito de entender o problema da própria maneira como está aí postulada. Eis como êle pode imaginar a estética da guerra hoje em dia: quando o uso natural das fôrças produtivas está paralisado pelo regime da propriedade, o crescimento dos meios técnicos, dos ritmos, das fontes de energia, tende a um emprêgo antinatural. Êsse emprêgo é encontrado na guerra, que, pelas destruições que acarreta, demonstra que a sociedade não estava madura o suficiente para fazer da técnica um órgão seu, que a técnica não estava suficientemente elaborada para dominar as fôrças sociais elementares. A guerra imperialista, com suas características atrozes, tem por fator determinante a decalagem entre a existência de meios de produção possantes e a insuficiência de seu emprêgo para fins produtivos (ou seja, o desemprêgo e a falta de mercados). A guerra imperialista é uma revolta da técnica, que reclama sob a forma de "material humano" aquilo que a sociedade lhe rouba como matéria natural. Em lugar de canalizar os rios, ela dirige a vaga humana para o leito de suas trincheiras; em lugar de usar seus aviões para semear a terra, derrama suas bombas incendiárias sôbre as cidades, e, com a guerra dos gases, ela encontrou um nôvo meio de acabar com a *aura.*

Fiat ars, pereat mundus, esta é a palavra de ordem do fascismo, que, como reconhece Marinetti, espera da guerra a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela

técnica. Aí está evidentemente a perfeita realização da arte pela arte. No tempo de Homero, a humanidade se oferecia em espetáculo aos deuses do Olimpo; agora, ela fêz de si mesma seu próprio espetáculo. Ela se tornou suficientemente estranha a si mesma para conseguir viver sua própria destruição como um gôzo estético de primeira ordem. Esta é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. A resposta do comunismo é a politização da arte.

MODA SEM TEMPO SÔBRE O "JAZZ"*

THEODOR W. ADORNO

Tradução de SÉRGIO FLAKSMAN

DURANTE mais de quarenta anos, desde que em 1914 surgiu na América o entusiasmo contagioso pelo *jazz*, êste se manteve como fenômenos de massas. Sua técnica, cuja pré-história remonta até certas cançonetas do século XIX, como *Turkey in the Straw* e *Old Zip Coon,* continua sendo essencialmente a mesma, apesar de tôdas as sutilezas dos historiadores propagandistas. O *jazz* é uma música que, com estruturas melódica, harmônica, métrica e formal muito simples, compõe a princípio o decurso musical com síncopas perturbadoras, sem jamais tocar a monótona unidade do ritmo básico, com tempos sempre idênticos. Isso não quer dizer que nada tenha ocorrido no *jazz*. Assim, por exemplo, o monocromo piano foi deslocado do predomínio que teve no *ragtime* e substituído por pequenos conjuntos, geralmente de sôpro; assim também as selvagens práticas dos primeiros *jazzbands* do Sul, principalmente de New Orleans ou de Chicago, suavizaram-se ao ritmo das crescentes comercialização e recepção, e ainda que periòdicamente se reanimem (por esfôrço profissional) voltam regularmente a sucumbir ao comércio, chamem-se *swing* ou *bebop,* ou perdem sempre a continuidade. Mas o princípio que de início teve que ser destacado exageradamente se tornou com o passar do tempo tão óbvio que pode prescindir da acentuação do primitivismo rítmico, antes necessária. O músico que hoje quisesse compor com aquela acentuação seria considerado ridículo, *corny,* fora de moda como os vestidos de noite de 1927. A rebeldia original

---

* Traduzido de *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad,* tradução de Manuel Sacristán de *Prismen: kulturkritik und Gesellschaft,* para as Ediciones Ariel, Barcelona, 1962, pp. 126 a 141.

converteu-se em conformismo de segunda classe, e a forma de reação do *jazz* sedimentou-se de tal forma que tôda uma juventude ouve já a princípio em síncopas, quase sem perceber o conflito primeiro entre essas síncopas e o metro fundamental. Mas tudo isso não muda nada na absoluta monotonia, que nos propõe o enigma de como milhões de homens não se cansam dêsse estímulo sempre igual. Winthrop Sargeant, hoje mundialmente conhecido como redator artístico da revista *Life* e a quem se deve o livro melhor, de mais confiança e mais reflexivo sôbre êste tema, escreveu há dezessete anos que o *jazz* não é de modo algum um nôvo idioma musical, mas, "inclusive em suas manifestações mais complexas, assunto simplicíssimo, fórmulas incansàvelmente repetidas". É provável que com essa clareza a coisa não possa ser apreciada senão na América: na Europa, onde o *jazz* não se converteu em parte alguma numa instituição cotidiana, ocorre também que seus fiéis, que o manejam com pretensões de concepção de mundo, se inclinam a interpretá-lo errôneamente como irrupção de uma natureza primitiva e sem freios, como um triunfo sôbre os bens de cultura "museais". Mas por indubitável que seja a presença de elementos africanos no *jazz,* não é menos indubitável que todo o irrefreado nêle se adaptou desde o primeiro instante a um esquema rigoroso, e que ao gesto de rebelião se associou sempre no *jazz* a disposição a uma cega obediência, do mesmo modo como, segundo a Psicologia analítica, o tipo sadomasoquista, que se subleva contra a figura paterna, mas continua a adorá-la secretamente, quer imitá-la e desfrutar, ainda que em última instância, a odiada submissão. Precisamente essa tendência favoreceu a estandardização, o despedaçamento e o enrijecimento comerciais do meio. A verdade do processo não é que mercadores perversos hajam violentado de fora a voz da natureza, mas que o *jazz* procura por si mesmo essa violência comercializada e provoca por seus próprios usos o abuso contra o qual se indignam os puristas do *jazz* puro e sem jaça. Já os *negro spirituals,* preformas do *blue,* combinam seguramente, como música de escravos que são, o lamento contra o cativeiro com a servil confirmação do mesmo. É, ademais, difícil isolar os autênticos elementos negros do *jazz.* É indubitável que o proletariado esfarrapado de raça branca também tomou parte na pré-história do *jazz* antes que êste se apresentasse já como uma forma acabada sob os candelabros de uma sociedade que o

parecia estar esperando, pois já estava familiarizada com seus impulsos graças ao *cake-walk* e ao *step*.

Mas precisamente a pobreza de procedimentos e de características, a rigorosa exclusão de tôda base regulamentada, é o que torna tão difícil de entender a tenacidade dessa especialidade tão mísera que quase não se provê de novidade e variação senão para fins publicitários. Apesar de se haver estabelecido, e isso durante uma fase não precisamente estática, como que para uma pequena eternidade, e sem dar o menor sinal de estar disposto a ceder algo em seu monopólio — pois não faz mais concessões que a de adaptar-se ao ouvinte ocasional, que pode estar já muito envolvido ou ser ao contrário um público atrasado e indiferenciado —, o *jazz* não perdeu nada de seu caráter de moda. Isso que está sendo montado e organizado há quarenta anos é tão efêmero como seria se não durasse mais que uma temporada. O *jazz* é um maneirismo de interpretação. E, como ocorre em tôda moda, trata-se da apresentação, e não da coisa; o que se faz é o penteado da música fácil, dos mais insossos produtos da indústria da canção. Não se compõe o *jazz* assim. Os fanáticos — que em americano se dão o nome abreviado de *fans* — provàvelmente se dão conta disso, e por isso invocam com predileção os rasgos de improvisação na execução. Porém, tudo isso é vento. Qualquer adolescente que saiba alguma coisa sabe hoje na América que a atual rotina dificilmente dá lugar à improvisação, e o que se apresenta em público como improvisação espontânea foi cuidadosamente estudado com uma precisão mecânica. E inclusive nos insólitos casos em que se dê a improvisação, e nos conjuntos inconformistas ou de oposição que por acaso a cultivem presentemente por gôsto próprio, o único material é a canção comercial e de sucesso. Por isso, as chamadas improvisações reduzem-se a paráfrases mais ou menos pobres das fórmulas básicas, sob cuja máscara se adivinha o esquema a cada instante. As mesmas improvisações estão amplamente regulamentadas e repetem-se constantemente. Tudo o que pode acontecer no *jazz* está tão limitado como, por exemplo, um elemento especial do corte de um traje que esteja em moda. Em vista da abundância de possibilidades de encontrar e tratar material musical incluído na esfera de distração e sociedade — se é que são realmente necessários êsses materiais — o *jazz* resulta de absoluta pobreza. Sua maneira de aplicar as técnicas musicais disponíveis é totalmente arbitrária. Já a simples proibição de modificar com viva-

cidade o compasso da peça segundo seu processo impõe limites tão estreitos à composição e à execução que aceitá-la exige mais regressão psicológica que consciência estética estilística. Não menos pesadas são as restrições de natureza métrica, harmônica e formal. A monotonia do *jazz* não está apoiada, vista em seu conjunto, em uma organização básica do material em que, como em qualquer linguagem articulada, a fantasia pudesse mover-se livre e sem inibições, mas na entronização exclusiva de alguns truques, fórmulas e clichês bem definidos. É como se alguém se aferrasse convulsivamente ao atrativo do *em moda* e se negasse a reconhecer o significado de uma data, recusando-se a arrancar a correspondente fôlha do calendário. É moda que se entroniza como coisa permanente e perde, precisamente por isso, a dignidade da moda, que é a dignidade da caduquice.

2

Para entender por que umas poucas receitas são capazes de descrever uma esfera inteira como se nada mais existisse, é necessário libertar-se, antes de mais nada, da fraseologia de vitalidade e ritmo do tempo que formulam adoratòriamente a publicidade, seus exércitos periodísticos e até — finalmente — suas próprias vítimas. Como riqueza rítmica, a que oferece o *jazz* precisamente não pode ser mais escassa. A música séria, desde Brahms, havia descoberto muito antes que o *jazz* tudo o que neste pode chamar a atenção, e não se havia detido nisso. Ainda mais discutível é a vitalidade do *jazz*, a vitalidade de um procedimento de fabricação em cadeia que tem estandardizadas inclusive suas irregularidades. Os ideólogos do *jazz* — especialmente na Europa — cometem o êrro de tomar uma soma de efeitos calculados e experimentados psicotècnicamente por expressão do estado anímico provocado no ouvinte pela própria indústria; o mesmo seria considerar que as estrêlas cinematográficas, cujos rostos convulsos ou torturados estilizam-se segundo retratos de personagens célebres, são, sem mais e por isso, sêres como Lucrécia Bórgia ou Lady Hamilton, ou até crer que essas mesmas foram seus próprios modelos. Tudo isso que parece obstinada inocência de mata virgem para o entusiasmo dos fiéis é, cem por cento, mercadoria fabricada, inclusive nos casos em que — como nas audições especiais — a feira tem um *stand* para a venda de espontaneidade. A paradoxal imortalidade do *jazz*

está arraigada na economia. A concorrência no mercado cultural provou que uma série de rasgos, como a síncopa, som semivocal e semi-instrumental, harmonia impressionista e imprecisa, instrumentação exuberante segundo o princípio de "esta casa não poupa matéria-prima", são elementos de especial êxito. Êsses elementos vão sendo então selecionados e caleidoscòpicamente combinados em produtos de aparente novidade, sem que haja a menor interação entre o esquema total e os não menos esquemáticos detalhes. O que ficou, incluindo o procedimento mesmo petrificado, são os resultados de uma prática que por acaso nunca foi muito livre. A petrificação foi provàvelmente favorecida de um modo especial pelo rádio. As inversões que se escondem nas *name bands,* nas orquestras de *jazz* que se tornam célebres graças a uma propaganda cientìficamente dirigida, e, ainda, por acaso, o dinheiro gasto pelas emprêsas que compram tempo de emissão para sua publicidade, tomando-o com *best sellers* musicais como a *hit parade,* convertem qualquer divergência em verdadeiro risco. Ademais, a estandardização significa o robustecimento do domínio duradouro sôbre as massas de ouvintes e seus reflexos condicionados. Espera-se delas que não peçam senão aquilo a que foram acostumadas, e que se encolerizem se algo não corresponde às exigências cujo cumprimento é, para elas, algo assim como os direitos do homem do cliente. Se apesar de tudo surgisse na música popular a intenção de se abrir caminho com algo diferente, essa iniciativa estaria seguramente destinada de antemão ao fracasso, por causa da concentração econômica.

No fato de se tornar insuperável algo que, por sua essência, é casual e arbitrário, refletem-se elementos da arbitrariedade dos atuais contrôles sociais. Quanto mais a indústria cultural elimina quaisquer desvios, abafando assim as possibilidades de desenvolvimento de seu próprio meio, tanto mais se aproxima da paralisação a emprêsa ruidosa e dinâmica. Do mesmo modo que nenhuma peça de *jazz* conhece história (no sentido musical), do mesmo modo que seus elementos são por assim dizer desmontáveis, sem que a nenhum compasso se siga uma lógica de desenvolvimento, assim também essa moda sem tempo converte-se em símbolo de uma sociedade congelada segundo um plano e que não dista muito do pesadelo do *Brave New World* de Huxley. Considerem os economistas se isso é expressão ideológica, ou indicação ao menos de uma tendência da sociedade superacumuladora a retroagir, involuindo ao estado de simples

reprodução. O temor que assalta o Thorstein Veblen radicalmente decepcionado de suas últimas obras — o temor, isto é, de que o jôgo de fôrças econômico e social se paralise em uma situação negativa, a-histórica e hierarquizada, numa espécie de sistema feudal autoritário — é seguramente de pouco provável realização, mas é em compensação a verdadeira aspiração íntima do *jazz*. A imagem do mundo técnico contém já algo de a-histórico que êste utiliza como ficção mítica de eternidade. A produção planejada parece retirar do processo vital, de quem extirpa o não dirigido, previsível e calculável, também o pròpriamente nôvo, sem o qual a história dificilmente é concebível; e a forma do produto estandardizado em massa comunica também à sucessão temporal a expressão da permanente identidade. Torna-se paradoxal então que uma locomotiva de 1950 seja diferente de uma de 1850; por isso decoram-se às vêzes os mais rápidos trens modernos com fotografias de antiguidades ferroviárias. Desde Apollinaire, os surrealistas, que têm muito em comum com o *jazz,* referiram-se a essa capa experiencial: *"ici même les automobiles ont l'air d'êtres anciennes"* ("aqui, até os automóveis têm a aparência de sêres antigos"). Inconscientemente passaram-se à moda sem tempo vestígios disto; o *jazz,* que em vão se solidariza com a técnica, parece um ato cultural de rigorosa repetição e pròpriamente sem objetivo, e assim colabora no tecido do "véu tecnológico", fingindo que o século XX é um Egito de escravos e dinastias sem fim. Finge: pois a técnica, apesar de simbolizar-se pela roda que gira uniformemente, desenvolve suas próprias fôrças até o incomensurável e encontra-se bloqueada por uma sociedade com tensões que levam o homem para a frente, cuja irracionalidade continua sendo um dado e que lança sôbre os homens mais história do que êles quereriam. A atemporalidade não é da técnica, mas lhe é impingida por uma constituição mundial que não quer mais modificar-se para não sucumbir. Porém o daninho, fortuito e vulgar que se institui então como princípio geral mostra a falsidade dessa imperecibilidade. Os senhores dos atuais impérios dos mil anos* têm o aspecto de criminosos, e a gesticulação que se consagrou na cultura de massas é justamente a gesticulação de fora-da-lei. O fato de que precisamente o artifício da síncopa se tenha feito com a ditadura musical sôbre as massas adverte da usurpação, da existência de contrôles totalitários irracionais

---

* Alusão ao *tausendjährige Reich* (o Reich dos mil anos) hitlerista. (N. do T.)

em sua finalidade última, apesar de tôda a racionalidade de seus meios. Há no *jazz,* expostos e visíveis, mecanismos que, em verdade, pertencem a tôda ideologia atual, à indústria cultural inteira. E estão visíveis e na superfície porque não é tão fácil em música cravá-los bem no fundo — sem conhecimentos técnicos — como o é, por exemplo, no cinema. Mas também o *jazz* toma suas precauções. Paralelamente à estandardização, procede a uma pseudo-individualização. Quanto mais estreitamente obedecerem os ouvintes aos puxões da rédea, tanto menos deverão senti-los. Explica-se-lhes que estão em presença de uma "arte de consumidores" que lhes foi feita sob medida. Os efeitos específicos com que o *jazz* alimenta seu esquema, e especialmente a própria síncopa, apresentam-se sempre como explosão ou caricatura de uma subjetividade sem peias — e que quer virtualmente ser a do ouvinte — ou ainda como um matiz refinado em sua honra. Mas o método se aprisiona em sua própria rêde. Ao mesmo tempo em que promete ao ouvinte algo diferente, ao mesmo tempo em que instiga sua atenção e tem que destacar-se da monotonia cinzenta, deve por outro lado evitar superar a órbita prèviamente fixada; tem que ser sempre nôvo e sempre o mesmo. Por isso, as variações estão tão estandardizadas quanto os próprios *standards,* e por isso retiram-se no mesmo momento em que se apresentam: como tôda a indústria cultural, o *jazz* não satisfaz desejos senão para negá-los ao mesmo tempo. Por mais que o músico de *jazz,* o representante do ouvinte na música, comporte-se estranhamente, caprichosamente, continua não sendo nunca êle mesmo. Os rasgos individuais que não concordam com a norma estão predeterminados e prefigurados por esta: são signos da mutilação. É temerosamente que o *jazz* se identifica com a sociedade que o teme porque fêz dêle o que êle é. Isso dá ao ritual do *jazz* seu afirmativo caráter, o caráter de recepção em uma comunidade de escravos iguais. Sob seu signo o *jazz* pode apelar, com diabólica boa consciência, às mesmas massas de ouvintes. Uns procedimentos padronizados que reinam sem discussão e são manejados durante muito tempo acabam por produzir também reações padronizadas. É demasiado ingênua a opinião de que com uma mera mudança de programação — como a que pretendem alguns bem-intencionados pedagogos — conseguir-se-ia para o homem violentado algo de melhor ou simplesmente de diverso. Qualquer mudança séria da política de programação seria rechaçada com indignação se não superasse amplamente

todo o âmbito da indústria da cultura. A população está tão acostumada ao abuso que se lhe impõe que não consegue renunciar a êle nem sequer quando a percebe; pelo contrário, tende a reforçar conscientemente seu próprio entusiasmo para convencer-se que a humilhação é homenagem. O *jazz* esboça esquemas de um comportamento social ao qual estão obrigados os homens sem necessidade de que o *jazz* o esquematize. Os homens exercitam então no *jazz* êsse comportamento, e se aficcionam demais a êle porque isso torna mais fácil o inevitável. O *jazz* reproduz sua própria base de massas sem que por isso se tornem menos culpados seus fabricantes. A eternidade da moda é um *circulus vitiosus*.

3

Como novamente ressaltou David Riesman, os partidários do *jazz* repartem-se em dois grupos claramente separados. No interior vivem os *experts*, ou aquêles que são tidos como tal, pois quase sempre os fanáticos que fazem tanto alarde com a terminologia que êles mesmos criaram e que distinguem com pretensiosa contundência estilos de *jazz* são quase incapazes de dar conta do que segundo êles os entusiasma tanto, se se lhes pede que o façam com precisos conceitos técnico-musicais. Em geral, e com uma confusão que hoje se pode observar em tôda parte, consideram-se pessoas de vanguarda. Entre os sintomas da decadência da educação é muito importante o que consiste em que a distinção entre arte autônoma "superior" e arte comercial "ligeira" — por discutível que seja essa distinção — sem ser penetrada criticamente já deixou, simplesmente, de ser percebida. Tão logo alguns derrotistas intelectuais confundiram a última com a primeira, os campeões da indústria cultural adquiriram a segurança orgulhosa de marchar na vanguarda do espírito da época. A distinção organizada de "níveis culturais", segundo o esquema *lowbrow*, *middlebrow* e *highbrow*,* para ouvintes do primeiro programa, do segundo e do terceiro,** é uma

* Literalmente *testa pequena, média* e *alta*, respectivamente. (N. do T.)

** Estas expressões foram comuns na Europa (e em alguns países ainda o são), na linguagem técnica profissional de rádio e de televisão. O terceiro programa transmite emissões de mais "qualidade". Por exemplo, em centenários como o de Bach ou de Mozart, o primeiro programa transmite algum concêrto socialmente importante, enquanto o terceiro organiza durante meses a audição das obras completas de Bach ou de Mozart, com comentários históricos e técnicos. (N. do T.)

coisa repugnante. Mas para superá-la não basta que grupos de *lowbrows* declarem-se *highbrows*. O justificado mal-estar cultural oferece um pretexto — não um fundamento — para glorificar a racionalizada produção em massa que rebaixa tôda a cultura, vende-a em liquidação e não a transcende em absoluto, apresentando-a como a irrupção de um nôvo sentimento cósmico, misturando-a na publicidade com o cubismo, a lírica de Eliot e a prosa de Joyce. Regressão não significa retôrno às origens, mas êste cifra a ideologia daquela. Aquêle que ante a crescente respeitabilidade da cultura de massa se deixe tentar e tome uma música de dança por arte moderna porque existe um clarinete que grasna notas falsas, ou tome por música atonal um trítono equipado com *dirty notes*, já capitulou ante a barbárie. A cultura degenerada em cultura recebe um castigo condigno: à medida que difunde seus abusos, é confundida cada vez mais com seus próprios excrementos. Um analfabetismo consciente de si mesmo e para quem a estultícia do excesso tolerado é o reino da liberdade se vinga do privilégio na educação. Em sua débil rebelião já estão dispostos a submeter-se, tal como se ensina no *jazz*, a integrar tropeções e destempos.

É notável a semelhança entre o tipo do entusiasta do *jazz* e do jovem adepto do positivismo lógico, que se livra da educação filosófica com o mesmo zêlo que o outro da musical. Trata-se de entusiasmo nascido da intimidação, e suas emoções aferram-se a uma técnica hostil a qualquer sentido. Sentem-se protegidos em um sistema tão perfeitamente definido que os erros não podem escapar, e a reprimida nostalgia pelo que possa estar fora do sistema se manifesta em um ódio impaciente e em uma atitude em que se combinam a sabichoneria do iniciado com a hipocrisia de quem está além de qualquer ilusão. O júbilo triunfal da trivialidade, a prisão à superficialidade como certeza absoluta, bastam para explicar a covarde negativa a qualquer reflexão autocrítica. Tôdas essas formas já velhas de reação perderam recentemente sua inocência, apresentam-se como filosofia e reassumem assim finalmente sua própria maldade.

Em tôrno dos entendidos (em uma coisa em que há muito pouco a entender, afora algumas regras do jôgo), cristalizam-se logo os vagos e inarticulados partidários. Geralmente embriagam-se com a glória da cultura de massas, manipulada por esta; igualmente poderiam associar-se a fã-clubes de estrêlas de cinema, ou então colecionar autógrafos de personalidades de qualquer tipo. O que lhes importa é a dependência como tal, a

identificação, sem muitos problemas quanto ao conteúdo de cada ocasião. Se se trata de garôtas, já estão treinadas para desmaiar ao ouvir a voz de um *crooner,* de um cantor de *jazz.* Seu aplauso, que se desencadeia disciplinada e generosamente a um sinal luminoso do diretor das emissões de público presente, é transmitido como mais um elemento do programa popular. Elas mesmas se chamam *jitterburgs,** besouros realizando movimentos reflexos, atôres interpretando seu próprio êxtase. O fato de entusiasmar-se por algo, ter alguma coisa supostamente peculiar é para elas uma compensação para sua miserável existência amorfa. Assim é socializada a atitude da adolescência, decidida a entusiasmar-se por isto ou por aquilo e de um dia para o outro, com a possibilidade sempre latente de condenar amanhã o que hoje adora com paixão. Na Europa não se leva na devida consideração o fato de que os fiéis europeus do *jazz* já não se parecem nada com os americanos. O excessivo, o indisciplinado, que ainda se sente no *jazz* na Europa, já desapareceu na América. A recordação da origem anárquica que o *jazz* tem, em comum com todos os movimentos de massas que a sua época viu nascer, está radicalmente reprimida, por mais que continue existindo sob a superfície. O que existe na América é o *jazz* como instituição, *taken for granted,*** desinfetado e bem lavado. Mas todos os entusiastas do *jazz,* e em todos os países, têm em comum o momento da docilidade, manifesto no frenesi periódico. Por sua causa, seu jôgo recorda a seriedade animal dos séquitos nos Estados totalitários, por mais que a diferença entre o jôgo e a seriedade tenha em seu fundo a diferença entre a vida e a morte. Um anúncio de certo disco de certa *name band* tinha o seguinte texto: *"Follow your leader, X. Y."**** Enquanto nas ditaduras européias os caudilhos de todos os matizes troavam contra o decadentismo do *jazz,* a juventude dos outros países se deixava eletrizar — como por marchas militares — pelas músicas sincopadas, cujos conjuntos procedem tècnicamente da música militar, e não por simples casualidade. E a divisão entre fôrças de choque e séquito desarticulado tem algo da distinção entre elite de partido e restante base popular.

---

* Literalmente, *bichos nervosos.* (N. do T.)
** Dado como definitivo. (N. do T.)
*** "Siga seu líder, X. Y." (N. do T.)

4

O monopólio do *jazz* se apóia na exclusividade da oferta e na prepotência econômica que há por trás desta. Mas êsse monopólio teria sido destruído há muito tempo se essa especialidade onipresente não contivesse um elemento de generalidade sôbre o qual dirigir-se aos homens. O *jazz* tem que possuir uma "base de massas", em algum momento tem que unir técnica e indivíduos, momento que lembra logo a estrutura social e conflitos típicos entre o *eu* e a sociedade. Em busca dêsse momento pode-se pensar antes de tudo no *excentric clown* ou pode-se buscar paralelismos com os velhos cômicos do cinema. No *jazz,* rechaça-se a manifestação da debilidade individual e confirma-se o tropêço como uma espécie de habilidade superior. Na integração do fora-da-lei, o esquema do *jazz* entra em contato com o esquema, igualmente estandardizado, da novela policial e de seus enxertos, em que o mundo se deforma — ou se revela — sistemàticamente de tal forma que resulta que o fora-da-lei, o crime, é a norma cotidiana, eliminando ao mesmo tempo, como por arte de mágica, a atraente e ameaçadora agressão mediante a indefectível vitória da lei e da ordem. Provàvelmente a única teoria adequada a êsses fatos é a psicanalítica. O objetivo do *jazz* é a reprodução mecânica de um movimento regressivo, uma representação simbólica da castração que parece dizer: abandona a reivindiçação de tua masculinidade, castra-te como proclama e ri o som eunucóide do *jazzband,* e serás premiado com a admissão em uma associação de homens que participará contigo do segrêdo da impotência, entrevisto no momento do rito da iniciação.* Essa interpretação do *jazz* não é arbitrária nem exagerada. Os importunos inimigos do *jazz* têm idéias mais claras acêrca das implicações sexuais do mesmo do que seus apologistas, como poderia documentar-se com inumeráveis lugares e detalhes da melodia e da letra das músicas. Em seu livro *American Jazz Music,* Wilder Hobson descreve a atuação de um antigo maestro de uma orquestra de *jazz* chamado Mike Riley, o qual manifestava sua musical excentricidade submetendo seus instrumentos a verdadeiras mutilações. *"The band squirted water and tore clothes, and Riley offered perhaps*

---

* A teoria está desenvolvida no estudo *Über Jazz* (Sôbre o *Jazz*), aparecido em 1936, e que se completa com a crítica dos livros de Sargeant e Hobson em *Studies in Philosophy and Social Science* (Estudos de Filosofia e Sociologia), 1941. (N. do A.)

the greatest of trombone comedy acts, an insane rendition of Dinah during which he repeatedly dismembered the horn and reassembled it erratically until the tubing hung down like brass furnishings in a funk shop, with a vaguely harmonic honk still sounding from one or more loose ends."* Já antes Virgil Thomson havia comparado as façanhas do célebre trompetista de *jazz* Armstrong** com as dos grandes castrados do século XVIII. Em todo êsse ambiente vale o uso lingüístico que distingue entre *long-haired* e *short-haired musicians.****** Êstes últimos são os músicos de *jazz* que ganham dinheiro e podem permitir-se uma aparência cuidada; os outros, caricaturas de certo modo da imagem do pianista eslavo de longas melenas, caem no estereótipo do artista faminto que despreza ao mesmo tempo com desembaraço as exigências convencionais. Tal é o conteúdo explícito dessas expressões. Mas não seria demais explicar qual é o significado não-explícito dêsses cabelos cortados. No *jazz* proclamam-se em domínio permanente os filisteus que imobilizam Sansão.

Os filisteus, realmente.**** Pois enquanto o simbolismo da castração está profundamente encoberto no desenvolvimento e execução do *jazz,* feito impreciso pela instituição do Sempre-Igual e apagado da consciência (embora quase sempre mais forte precisamente por causa dessa dissimulação), as práticas do *jazz* têm como significação social levar quase até a fisiologia do indivíduo o permanente reconhecimento de um mundo realista sem sonhos, limpo de qualquer lembrança de qualquer coisa que de alguma forma poderia escapar às garras da realidade presente. Para compreender o fenômeno da base de massas do *jazz* deve-se ter em mente o tabu impôsto na América a tôda expressão artística, inclusive a infantil, apesar da importância da indústria artística oficial. (A *progressive education,* que defende a livre produção expressiva individual e chega inclusive a proclamar como fim em si mesma a capacidade de expressão, não é mais que uma reação a essa situação de tabu.)

---

* "A orquestra esguichava água e rasgava as roupas, e Riley apresentava talvez a maior cena de comédia de trombone, uma louca entrega de Dinah durante a qual êle desmembrava repetidamente a corneta do instrumento e a reajustava ao tubo, até que êste pendeu como artigos de metal em um ferro-velho, com um *honk* vagamente harmônico ainda soando de uma ou mais extremidades." (N. do T.)

** Louis "Satchmo" Armstrong. (N. do T.)

*** Músicos de cabelos longos e curtos, respectivamente. (N. do T.)

**** Filisteu é expressão consagrada desde Heine para designar o conformista intelectual e social. (N. do T.)

O artista é em parte tolerado e em parte integrado organizadamente, como "agente de distração", como funcionário, na esfera do consumo, submetido à obrigação de prestar serviços concretos como os de um camareiro muito bem pago; ao mesmo tempo, o estereótipo do artista coincide com o do introvertido, o do louco egocêntrico e, freqüentemente, o do homossexual. No caso dos artistas profissionais, essas qualidades podem ser toleradas pela sociedade americana, e até em muitos casos pode-se exigir do artista o escândalo de sua vida privada como parte da diversão que deve proporcionar; mas, em compensação, qualquer pessoa que não seja artista profissional e que demonstre tendências artísticas espontâneas, não prèviamente determinadas pela sociedade, se torna imediatamente suspeita. Um menino que prefira ouvir música séria ou tocar piano a assistir a uma partida de beisebol no estádio ou pela televisão sofrerá muito em sua turma do colégio ou em qualquer grupo a que pertença — grupo que para êle tem sempre mais autoridade do que seus pais ou professôres — porque se tornará o *sissy* do grupo, o fraco e afeminado. A mesma ameaça de castração que é representada no *jazz* por vias mecânico-rituais se ergue desde já contra a mera tendência expressiva. Mas é precisamente nos anos de desenvolvimento para a maturidade que é ineliminável a necessidade de expressão (que, do ponto de vista de sua qualidade objetiva, pode perfeitamente não ser nada artística). Os adolescentes não estão ainda totalmente submetidos à vida lucrativa e a seu correlato anímico, o "princípio de realismo". Seus impulsos estéticos não são portanto totalmente suprimidos pela opressão, mas simplesmente desviados. O *jazz* é o instrumento preferido para desviá-los. Para as massas juvenis que afluem cada ano para a moda sem tempo — provàvelmente para esquecê-la em poucos anos — o *jazz* é um compromisso entre a sublimação estética e a adaptação social. Com o *jazz*, o elemento "não-realista" tem permissão de existir, pràticamente inutilizável, imaginativo, sempre e na medida em que êsse elemento se modifique até o ponto de ir-se assimilando incansàvelmente ao aparato real, repetindo em si seus mandamentos, submetendo-se a êles e articulando-se no domínio que teria querido romper. A arte se desartifica e acaba por aparecer ela mesma como fragmento daquela adaptação que contradiz seu próprio princípio. Isso esclarece muitos rasgos estranhos do *jazz* e de seu procedimento. Assim, por exemplo, se esclarece a significação do "arreglo", que não se pode explicar simples-

mente pela divisão técnica do trabalho ou pelo analfabetismo musical dos compositores de *jazz* revoltados. O verdadeiro princípio do "arreglo" no *jazz* é impedir que exista algo tal como é em si: deve ser arreglado completamente. Tudo tem que seguir a pista de uma preparação e condimentação que o faça mais compreensível trazendo-o para o campo do já conhecido, e que dê ao mesmo tempo a certeza de que já está à disposição do ouvinte, sem idealizá-lo. A música "arreglada" apresenta-se como já aceita pelo aparato geral da indústria, e já não exige distância, mas está submetida às regras do jôgo: é música sem a vaidosa ilusão de melhora do homem.

Do mesmo modo obedece ao primado da adaptação o tipo específico de habilidade que o *jazz* exige dos músicos, dos ouvintes também em certa medida e, desde cedo, dos dançarinos que pretendam seguir a música. A técnica estética, que é a ilustração dos meios para a objetivação de um algo autônomo, é substituída pela habilidade de ultrapassar obstáculos, de não se perder sob o impacto de fatôres perturbadores como a síncopa, de levar a cabo apesar de tudo a ação particular submetida às abstratas regras do jôgo. A realização estética converte-se em esporte e em um sistema de truques. Aquêle que os domina torna-se um indivíduo prático. A atuação do músico de *jazz* e de entendido é uma sucessão de testes superados a contento. Mas a expressão, autêntica portadora do protesto estético, sucumbe ao poder contra o qual protesta. Dêsse poder toma o *jazz* seu tom de inércia e miséria, ainda que o disfarce transitòriamente de claridade e paixão. O indivíduo que se exprime no *jazz* está dizendo assim: não sou nada, sou uma merda, é justo que me façam o que me estão fazendo; o músico de *jazz* é já potencialmente um dêsses acusados no estilo russo que são inocentes, mas que cooperam desde o primeiro instante com o guarda e pensam que qualquer castigo é suave demais para êles. Já que o âmbito estético surgiu a princípio, como esfera de leis próprias, do tabu mágico que separa o santo do cotidiano e ordena que se mantenha o santo puro e separado, a profanidade vinga-se agora da descendência da magia: a arte. Permite-se-lhe a subsistência sòmente sob a condição de renunciar ao direito de ser diferente e submeter-se à onipotência da profanidade em que afinal se converteu o tabu. Não deve existir nada que não seja como o que já é. O *jazz* é a falsa liquidação da arte: em vez de realizar-se a utopia, trata-se de fazê-la desaparecer.

UM ESTUDO SOCIOLÓGICO DO TEATRO DE GENET*

LUCIEN GOLDMANN

Tradução de YVONNE COSTA RIBEIRO

Êste artigo é a primeira redação do capítulo destinado ao teatro de Genet em um estudo de conjunto sôbre a Sociologia do pensamento e da literatura existencialista que estamos elaborando atualmente, com nossos grupos de pesquisa, na Ecole pratique des hautes études, de Paris, e no Centre de Sociologie littéraire de l'institut de sociologie de l'Université libre, de Bruxelas.

L. G.

ENTRE OS ESTETAS, os críticos e os historiadores da literatura, a Sociologia era considerada, até êstes últimos anos, como uma forma de abordagem talvez reconhecida, mas à qual só se concedia um *status* periférico e uma importância secundária entre os métodos de pesquisa.

Ora, graças à divulgação dos trabalhos de juventude de Georg Lukács e à compreensão da dialética como estruturalismo genético, graças também aos trabalhos de Psicologia e de Epistemologia de Jean Piaget, foi elaborada uma nova maneira de abordar as obras culturais e, em particular, as obras literárias, que representa uma verdadeira transformação.

A Sociologia literária tradicional, que continua aliás dominando em grande parte o ensino universitário, esforçava-se para estabelecer relações entre *o conteúdo* da obra literária e *o conteúdo* da consciência coletiva, ou seja, os modos de pensar e de se comportar dos homens na vida cotidiana. Nessa pers-

---

* Traduzido de Cahiers Renaud Barrault, Editions Gallimard, 1966, novembro, n.º 57, pp. 90-125.

pectiva, ela chegava, naturalmente, ao resultado de que quanto menor a imaginação criadora do autor estudado, quanto mais se limitasse a contar suas experiências modificando-as o menos possível, tanto mais numerosas seriam essas relações e mais eficaz a Sociologia literária. Além disso, êsse tipo de estudo deveria, pelo seu próprio método, quebrar a unidade da obra desde o momento em que se interessava apenas por aquilo que, nela, era reprodução da realidade empírica e da vida cotidiana. Em resumo, quanto mais medíocres fôssem as obras estudadas, tanto mais fecunda seria essa Sociologia. Além do mais, ela procurava, nessas obras, o documentário e não a literatura.

Nessas condições, não é espantoso constatar que a grande maioria dos que se interessavam pela literatura consideravam êsse gênero de pesquisa, na melhor das hipóteses, como trabalhos auxiliares mais ou menos úteis, quando não os negavam inteiramente.

A Sociologia estruturalista genética parte, no entanto, de premissas não apenas diferentes, mas mesmo opostas, das quais gostaríamos de mencionar aqui cinco dentre as mais importantes:

a) Segundo essa abordagem, a relação essencial entre a vida social e a criação literária não está no conteúdo dêsses dois setores da realidade humana, mas sòmente nas *estruturas mentais,* que poderíamos chamar de categorias, que organizam, ao mesmo tempo, a consciência empírica de um certo grupo social e o universo imaginário criado pelo escritor.

b) A experiência de um só indivíduo é muito pequena e muito limitada para poder criar semelhante estrutura mental. Esta só pode ser o resultado da atividade conjunta de um número considerável de indivíduos, que se encontrem numa situação análoga, ou seja, que constituem um grupo social privilegiado. Indivíduos que tenham vivido muito tempo e intensamente um conjunto de problemas e que se tenham esforçado para dar-lhes uma solução significativa. Isso significa que as estruturas mentais, ou, empregando um têrmo mais abstrato, as estruturas categoriais significativas, não são fenômenos individuais, mas fenômenos sociais.

c) A já mencionada relação entre a estrutura da consciência empírica de um grupo social e a que rege o universo da obra constitui, nos casos mais favoráveis para o pesquisador, uma homologia mais ou menos rigorosa, mas freqüentemente, também, uma simples relação significativa.

Pode então acontecer, nessa perspectiva, e acontece mesmo freqüentemente, que conteúdos inteiramente heterogêneos e mesmo opostos sejam estruturalmente homólogos, ou, então, encontrem-se em uma relação compreensiva no plano das estruturas categoriais.

Um universo imaginário aparentemente estranho à experiência empírica, o de um conto de fadas por exemplo, pode ser rigorosamente homólogo *em sua estrutura*, à experiência de um grupo social particular ou, pelo menos, ligado a ela de maneira significativa. Não há mais nenhuma contradição entre a existência de uma estreita relação da criação literária com a realidade social e histórica e a mais rigorosa imaginação criadora.

d) Nessa perspectiva sociológica, as melhores criações literárias podem ser estudadas tão bem quanto as obras mais fracas, e elas são mesmo particularmente acessíveis a semelhante pesquisa. Por outro lado, as estruturas categoriais, sôbre as quais se baseia êsse gênero de Sociologia literária, constituem precisamente aquilo que dá unidade à obra, que dá seu caráter especìficamente estético e, no caso que nos interessa, sua qualidade pròpriamente literária.

e) As estruturas categoriais que regem a consciência coletiva e são transpostas para o universo imaginário, criado pelo artista, não são nem conscientes nem inconscientes no sentido freudiano do têrmo, que supõe um processo de repressão. São processos não-conscientes do mesmo tipo, em certo sentido, daqueles que regem o funcionamento das estruturas musculares ou nervosas e determinam o caráter particular de nossos movimentos e gestos, sem por isso ser nem conscientes nem reprimidos.

É por isso que, na maioria dos casos, o esclarecimento dessas estruturas e, implìcitamente, a compreensão da obra não são acessíveis nem a um estudo literário imanente nem a um estudo orientado para as intenções conscientes do escritor ou para a Psicologia das profundidades, mas sòmente a uma pesquisa do tipo estruturalista e sociológica.

Para o sociólogo estruturalista da literatura, a obra teatral de Jean Genet, que será estudada neste trabalho, é um objeto de pesquisa particularmente interessante, de início, pelo fato de que Jean Genet, que é provàvelmente um dos escritores mais importantes da literatura francesa contemporânea, originário do

subproletariado, do mundo dos ladrões e dos homossexuais, contou e transpôs, em seus primeiros trabalhos, sua experiência nessa esfera marginal da sociedade.

O que é, no entanto, particularmente interessante tanto para a compreensão das obras de Genet quanto para o aprofundamento de nosso conhecimento sôbre as relações entre a sociedade industrial moderna e a criação literária é o fato de que uma parte importante dessa obra tenha nascido do encontro da negação implícita — mas, por isso, não menos radical — da sociedade, na perspectiva do subproletariado eliminado por esta, mas que interiorizou com orgulho essa eliminação e a elevou ao nível de uma visão de mundo, com os problemas de uma *intelligentsia* ainda muito presente na França e em outros países da Europa ocidental onde ela exerce uma influência real sôbre a vida cultural, *intelligentsia* que tem uma atividade crítica e hostil para com o capitalismo de organização contemporâneo, e nega-se a aceitá-lo sem problemas.

Êsses fatos devem, entretanto, ser analisados de uma forma um pouco mais diferenciada. A reação negativa diante da sociedade industrial ocidental em formação é um fenômeno, se não geral, pelo menos extremamente difundido na vida psíquica de hoje. Essa sociedade talvez proporcione aos indivíduos que dela fazem parte uma elevação de seu nível de vida e um número anteriormente desconhecido de possibilidades de consumo (automóveis ou motocicletas, apartamentos, férias etc.), que os integra bastante; no entanto, por outro lado, ela reprime as necessidades essenciais de autenticidade, de comunicação com os outros homens, de comunidade, de desenvolvimento da vida intelectual e afetiva etc... Nasce assim uma camada relativamente grande na pequena-burguesia que, mesmo estando pràticamente integrada na ordem social existente, se sente entretanto oprimida e frustrada em sua vida consciente e particularmente em sua vida afetiva.

Uma análise sociológica do teatro francês moderno deveria, na nossa opinião, antes de tudo, ligar a essa camada social uma obra como a de Ionesco e o personagem Béranger, insatisfeito, inadaptado, mas incapaz de resistir e sem ver mesmo a menor possibilidade de resistência.

Ao lado dêsse fenômeno relativamente extenso, existe, no entanto, antes de tudo em países como a França e a Itália que têm ainda uma tradição socialista e anarco-sindicalista relativamente grande, uma camada menor de operários, de intelectuais

criadores e mesmo uma camada média culta, decidida a negar categòricamente as formas atuais do capitalismo moderno, que coloca sèriamente os problemas da possibilidade de encontrar um caminho para uma ordem humana que garanta efetivamente a liberdade individual. Ora, para a consciência dêsse grupo, o fracasso da esperança de uma revolução socialista no Ocidente e o desenvolvimento do stalinismo na Europa oriental constituem um conjunto de problemas importantes, decisivos e antes de tudo difíceis de resolver. Ela tem portanto, ao mesmo tempo, uma atitude realmente negativa diante da sociedade industrial moderna, que ela nega de maneira muito mais decidida que as outras camadas que acabamos de mencionar e que, apesar de seus protestos intelectuais e afetivos, já estão mais ou menos integrados nesta sociedade, mas, por outro lado, tem também, dentro dessa negação, dificuldades intelectuais e práticas incomparàvelmente mais sérias e mais determinantes para seu destino.

É como transposições literárias das visões de mundo dêste último grupo que seria necessário, na nossa opinião, estudar obras como os primeiros romances de Malraux, os primeiros romances de Robbe-Grillet, um filme como *l'Année dernière à Marienbad,* talvez também certas obras de Beckett, mas em todo caso, e em primeiro lugar, a obra teatral de Jean Genet.

Com efeito, essas peças parecem-nos nascer do encontro entre o *não* radical do poeta subproletário que, como êle mesmo diz, não tendo nenhuma reivindicação a apresentar à sociedade existente, não se revolta absolutamente contra ela, com a consciência centralizada precisamente em semelhantes reivindicações e na dificuldade, cada vez mais evidente com o passar dos anos, de satisfazê-las através da ação revolucionária, de operários progressistas e da *intelligentsia* mais radical. Outra característica do teatro de Genet, que coloca, aliás, para o sociólogo da cultura um problema interessante e metodològicamente importante, é o fato de que, ao lado da assimilação da problemática histórica dêsse grupo e de sua transposição para o universo poético imaginário, Genet integrou também à sua obra — provàvelmente em grande parte inconscientemente — certas experiências históricas decisivas da esquerda européia durante as últimas décadas, de maneira que uma peça como *Le Balcon* parece incoerente e não pode ser compreendida sem se levar em conta essas experiências. O sociólogo deve perguntar-se naturalmente como tal integração — sobretudo se ela é não-

-consciente e involuntária — pôde produzir-se no plano psíquico, sobretudo porque êle encontra fenômenos análogos em outros escritores, por exemplo, em *Le Mariage,* de Gombrowicz. Qualquer que seja, no entanto, a resposta a êste último problema, o que nos parece decisivo é que Jean Genet, o subproletário não-conformista, autor de uma obra antes de tudo moral e lírica, foi o único poeta do teatro francês moderno em cujas peças a totalidade dos problemas da história tiveram não apenas um lugar importante, mas tornaram-se o elemento central sòmente a partir do qual a obra pode ser compreendida em sua unidade.

O que outros escritores propuseram-se de maneira consciente e expressaram como maior ou menor felicidade em seus trabalhos se tornou em Genet um êxito poético extraordinário, se bem que êle não o tenha desejado, e que isso tenha sido provàvelmente resultado de uma evolução natural e espontânea.

Vejamos no entanto as obras em si. Genet escreveu até agora cinco peças: *Haute Surveillance, Les Bonnes, Les Nègres, Le Balcon* e *Les Paravents,* que expressam, nesta ordem de sucessão, uma única e mesma problemática, cada vez mais rica, cada vez mais complexa, mas também cada vez mais unitária.

Haute Surveillance ainda faz parte do universo poético do subproletário não-conformista. A ação desenrola-se entre três detentos numa cela de prisão: Lefranc, Maurice e Yeux-Verts. Maurice e Lefranc estão apaixonados por Yeux-Verts que matou uma môça e provàvelmente será condenado à morte e executado. Êles lutam um contra o outro para obter seus favores. Mas a peça diz que Yeux-Verts se interessa apenas por Boule-de-Neige, um negro que é também assassino.

Para que Yeux-Verts o ame, para tornar-se igual a Boule-de-Neige, Lefranc estrangula Maurice, mas isso não o ajuda em nada, pois como lhe diz Yeux-Verts:

— Não fala comigo, nem encosta mais em mim. Você sabe o que é a desgraça? Você não sabe que eu fiz tudo para evitá-la? e você se acha capaz de tornar-se, sòzinho, sem a ajuda do céu, tornar-se tão grande quanto eu? Ser mais do que eu, talvez? Infeliz, você não sabe que isso é impossível? Eu não quis nada disso, ouviu? Não quis nada do que aconteceu comigo. Tudo me foi dado. Um presente de Deus ou do diabo, mas alguma coisa que eu não quis.[1]

1 *Haute Surveillance,* Gallimard, 1965, p. 93.

E adiante:

— Se você acha que pode escolher, você não conhece a desgraça. Não escolhi a minha. Ela é que me escolheu. Ela caiu na minha cabeça e eu fiz tudo para me livrar dela. Lutei, dei sôcos, até cantei e podem não acreditar nisso, mas no comêço neguei a desgraça. Só me acalmei quando vi que tudo era irremediável. Acabo de aceitá-la. Foi preciso que eu me entregasse totalmente a ela (p. 95).

Esta primeira peça de Genet já é uma obra estritamente coerente. Conta a luta do indivíduo pelo seu reconhecimento moral em um mundo onde só é moralmente válido aquilo que é condenado pela sociedade real, e tanto mais válido quanto mais rigorosa e mais forte fôr essa condenação. Daí também a divisão do universo em duas categorias de homens: os fracos, os ladrões e os escroques, de um lado; os fortes, os assassinos naturais, cujo caráter criminoso faz parte da própria natureza e é voluntàriamente assumido, do outro.

Enfim, e tão paradoxal quanto possa parecer, trata-se de uma peça altamente moralista, mesmo que essa moral tenha um sinal negativo.

A partir de *Les Bonnes,* no entanto, o universo de Genet tornou-se mais complexo e sobretudo transformou-se em pontos essenciais.

Se bem que essa peça seja tão radical e anticonformista quanto *Haute Surveillance* e as três seguintes, o problema se deslocou inteiramente. Em *Haute Surveillance* como em *Journal du Voleur,* que apareceu mais ou menos na mesma época, é o universo marginal do subproletariado excluído da sociedade ou tendo-se afastado dela que constitui todo o universo no qual se desenrola a ação. Os poderosos só aparecem, de vez em quando, de maneira esporádica, como os viajantes no *Journal* ou o fiscal em *Haute Surveillance.*

Em *Les Bonnes,* ao contrário, a oposição entre as criadas e Madame está no centro da obra, e será impossível compreender Claire e Solange independentemente de seu ódio contra Madame. Encontraremos a partir dessa obra a estrutura fundamental do nôvo universo onde serão representadas também as duas peças seguintes, *Les Nègres* e *Le Balcon,* e, em parte, *Les Paravents.* Um universo em cujo centro se encontra, antes de tudo, a relação entre dominados e dominadores, as Criadas e Madame, os Negros e os Brancos, os Revoltados e o Balcão, ou seja, o chefe de polícia, a rainha, o general, o bispo e os

juízes, enfim, nas primeiras cenas de *Les Paravents,* os Colonizados e os Colonizadores. Uma relação dialética, que se constitui de ódio e fascinação e que devemos analisar.

Em tôdas essas obras, o ódio é fundamental e primário, êle só se torna ódio amoroso através da fascinação que os dominadores exercem sôbre os dominados diante da impossibilidade que êstes últimos têm de vencê-los. Porque, até *Paravents,* o poder dos dominadores é inabalável e não pode ser vencido. Não se pode matar Madame, é apenas na imaginação que os brancos podem ser expulsos, e, em *Le Balcon,* a revolta é vencida.

Assim, a ação dessas peças desenrola-se em um universo estático e insatisfatório, em um universo onde a insatisfação é no entanto compensada pelo fato de que os dominados se identificam, através de um ritual imaginário, com os dominadores, ou com os dominados que seriam capazes de acabar com essa dominação através da violência. Assim é que os valôres que os homens não podem encontrar na realidade, na sua essência, por assim dizer, pura e platônica, podem ser realizados pelos dominados, na imaginação e sòmente na imaginação.

Em *Les Bonnes,* Claire interpreta o papel de Madame, e Solange o de Claire. Em *Les Nègres,* os negros interpretam o papel dos brancos no balcão, e em baixo, na cena, representam o assassinato de uma mulher branca, puramente imaginário, e que não acontece na realidade. Em *Le Balcon,* pequenos assalariados representam o papel de um bispo, de um juiz, de um general e, também, de um escravo. Em *Les Paravents,* antes da revolta ter sido deflagrada, Said interpreta o papel do noivo, carregado de ricos presentes, que se apresenta a seu futuro sogro; mais tarde, sua mulher e sua mãe interpretarão os papéis de proprietárias de um galinheiro cheio de aves; num canto da cena, Warda, transformada, graças a imensos esforços, em uma prostituta perfeita, permitirá que os oprimidos ritualizem na imaginação a relação poética e intensamente vivida do homem com a mulher.

Enfim, em um mundo onde o poder dos dominadores é inabalável, onde os dominados são possuídos por um intenso ódio amoroso para com os dominadores, essa realidade inteiramente insatisfatória cria, contudo, a possibilidade de um ritual imaginário, onde, de um lado, os dominados se identificam com os dominadores e de outro conseguem, no plano do imaginário, vencê-los e expulsá-los.

É nesse mundo que será desenrolada a ação de cada uma das peças, apresentando um caráter cada vez mais complexo, e cada vez mais unitário.

Comparemos no entanto, de nôvo, as estruturas de *Haute Surveillance* e de *Les Bonnes*.

O universo da primeira peça é simples e, em última análise, estruturalmente homólogo ao universo da sociedade burguesa, não como ela é na realidade, mas como ela se vê e como quer ser. Apenas êle é marcado por sinais contrários. No centro, encontra-se o amor, mas um amor homossexual. O valor e o reconhecimento estão, da mesma maneira, em função do caráter perigoso da vida levada pelos personagens. Mas o perigo não está na escolha de uma profissão particularmente arriscada ou em um heroísmo reconhecido e aprovado pela sociedade, mas no crime e no assassinato que levam à condenação e à execução. Encontramos também nessa peça um conceito de elite que corresponde a certa ideologia reconhecida e aprovada pela sociedade contemporânea. Yeux-Verts e Boule-de-Neige são marcados pelo sinal da desgraça, e por sua própria natureza estão destinados a, querendo ou não, ser assassinos e a ser executados. É por isso que Lefranc, que mata intencional e voluntàriamente, não poderá nunca ser recebido na sua comunidade.

Penso que se pode afirmar que as primeiras peças de Genet retomam para si uma moral em grande parte romântica, enaltecida pela sociedade burguesa, e um conceito de elite da mesma origem, que transpõem, modificando apenas a conotação, para o mundo dos ladrões, dos criminosos e do subproletariado não-integrado à sociedade. E é evidente que a fôrça particular dessa obra não se deve apenas ao talento do poeta, mas também à crítica implícita aos valôres puramente verbais e freqüentemente falsos da moral reconhecida, e à intensidade com que os acontecimentos humanos são vividos quando têm um caráter de proibição, quando os que vivem êsses acontecimentos são pessoas reprovadas e condenadas.

No entanto, até onde o universo de *Les Bonnes* é diferente, ao mesmo tempo mais complexo, menos romântico e mais próximo da realidade?

De início êsse universo é dividido. De um lado, estão os poderosos, vivendo na mentira e na mediocridade, mas no entanto invencíveis, Madame e Monsieur. De outro lado, estão as criadas, autênticas, vivendo intensamente, odiando e admi-

rando ao mesmo tempo seus patrões. Um universo onde tudo é, ao mesmo tempo, negativo e positivo e onde o único valor autêntico é a realização imaginária da fascinação e do ódio, no ritual que as criadas retomam tôda noite e que representam também agora, em cena, diante dos espectadores.

Elas tentaram matar Madame, mas como jamais conseguiram fizeram uma denúncia falsa contra Monsieur, que por isso foi prêso. Mas êle será sôlto no decorrer da peça. Por enquanto elas representam seu ritual de costume. Claire interpreta o papel de Madame e Solange o de Claire. Elas têm orgulho de seu rebaixamento e estão decididas a vivê-lo até o limite máximo, mas ao mesmo tempo revoltaram-se contra êle. Desprezando-se e odiando-se ao mesmo tempo, elas vivem sua existência e seu ritual com uma intensidade e uma fôrça extraordinárias, dando um sentido e um valor à vida. Madame, ao contrário, é um personagem de farsa, ridículo e superficial, onde não existe mais nada de autêntico nem de realmente vivido. Vivendo na realidade, a verdadeira Madame poderosa e insuperável é apenas uma marionete; ao passo que as criadas são dramáticas e mesmo trágicas, quando transpõem e vivem no imaginário esta mesma Madame, tal como deveria ser e ainda carregadas do ódio que têm por ela.

Citaremos apenas um exemplo: Solange e Claire sonharam intensamente que se identificavam com Madame, e que por amor a seu amante iriam acompanhá-lo durante sua deportação.

CLAIRE: — Você acompanhava Monsieur, seu amante... Você fugia da França. Você ia com êle para a Ilha do Diabo, ou para a Guiana: que sonho lindo! Porque eu tinha coragem de enviar minhas cartas anônimas, você se dava ao luxo de ser uma prostituta de classe, uma cortesã. Você estava feliz com o seu sacrifício, levando a cruz do mau ladrão, acariciando seu rosto, sustentando-o, entregando-se aos presos para que êle tivesse um pequeno alívio.[2]

Mais tarde, quando Madame entra em cena e conta coisas que nem ela mesma nem o espectador levam a sério, abordará o mesmo tema e empregará quase que as mesmas palavras:

MADAME: — ... Inocente ou culpado, nunca o abandonarei. É assim que reconhecemos nosso amor por alguém: Monsieur não é culpado, mas se fôsse eu seria sua cúmplice. Eu o acompanharia até a Guiana, até a Sibéria. Sei que êle se livrará disso, mas pelo menos com essa história imbecil tomei consciência de meu apêgo por êle... (p. 56).

2 *Les Bonnes*, L'Arbalète, 1948, p. 36.

O verbo no condicional, o contentamento de si mesma, e sobretudo a suposição, claramente expressa, de que Monsieur não será condenado e de que em todo caso êle saberá resolver bem o problema, retiram tôda a sinceridade de suas palavras. Ela aliás continua:

MADAME: — ... Monsieur não é culpado, mas se fôsse, com que felicidade eu aceitaria carregar sua cruz! De etapa em etapa, de prisão em prisão, e até ao campo de trabalhos forçados eu o seguiria. A pé, se fôsse preciso? Até ao campo de trabalhos forçados, Solange!...

A simples palavra "Solange" no fim do texto mostra até onde vão as aparências, e que se trata apenas de uma simples comédia para as criadas. Mas para ir até o máximo da farsa, Genet fará que ela diga que essa situação a torna "quase que mais feliz com uma felicidade monstruosa!..." até o momento em que, exausta, terminará sua réplica com estas palavras: "... Quero fumar! Um cigarro!"

Seria fácil continuar, mas êste exemplo deveria ser suficiente.

Com relação à ação em si, as criadas serão surpreendidas, no meio da peça, pelo telefonema de Monsieur, que anuncia sua libertação. Elas estavam tão mergulhadas no seu ritual imaginário que Solange exclama: "Os juízes tiveram o topête de soltá-lo. Estão brincando com a justiça. Estão-nos insultando!" (p. 44). Torna-se claro, no entanto, que a verdade será descoberta e que elas serão prêsas e condenadas por denúncia caluniadora.

No mundo de *Haute Surveillance,* Solange e Claire teriam aceito orgulhosamente essa condenação e teriam encontrado nisso a confirmação de seu ser. O universo de *Les Bonnes* é, no entanto, radicalmente diferente. A condenação seria aqui, para Claire e Solange, uma derrota definitiva e vergonhosa diante de sua oposição a Madame. Elas tentam envenená-la, e quando, como sempre, não conseguem, Claire que interpreta Madame obrigará Solange a dar-lhe solenemente, na taça mais rica, o veneno que ela beberá, enquanto Solange diante do público fica imóvel, de mãos cruzadas como que prêsas por algemas (p. 93).

Antes disso, o texto dizia que através de sua condenação Solange não era mais uma simples criada, mas "... Mademoiselle Solange Lemercier... igual a Madame (que) anda de cabeça erguida..." (pp. 86-87), e que se tornou para sempre

um ser autônomo. Ela entrevê o futuro entêrro de Claire, onde Madame desempenhará seu papel sempre ridículo; vê também sua própria execução futura, e seu próprio entêrro.

Antes de morrer Claire dirá ainda a Solange:

> ... Iremos até o fim. Você assumirá sòzinha as nossas duas existências. Você terá que ter muita fôrça... E sobretudo quando você fôr condenada, não esqueça de que eu estarei em você. Preciosamente. Seremos belas, livres, felizes. Solange, não temos mais um minuto a perder... (pp. 91-92).

Conhecemos o final.

Humana e psìquicamente, as criadas provàvelmente venceram Madame, a poderosa marionete. Elas vivem realmente na aparência, enquanto Madame — mentirosa e ridícula — vive apenas aparentemente na realidade. Mas isso acontecia desde o início da peça, e nada pode mudar nessa situação. Madame não pode ser vencida e, para salvar a seriedade e autenticidade de sua existência, as criadas tiveram que se destruir, ainda que essa destruição se tivesse transformado em uma apoteose. A obra é uma peça do desespêro estàticamente dialética. Interiorizando a oposição entre dominados e dominadores que para êle ainda é insuperável, Genet, o *outsider* não-conformista, tornou-se um pessimista radical para o qual só a arte e a aparência podem constituir uma compensação estética à realidade falsa e insatisfatória. Sua perspectiva, ao mesmo tempo clássica e desesperada, poderia ser condensada pela paráfrase de um célebre verso de Goethe: "É na aparência sombria que encontraremos a vida."

Apesar de algumas mudanças importantes, *Les Nègres* tem a mesma estrutura que *Les Bonnes*.

Como Solange e Claire, os negros fazem tôda noite seu ritual: o assassinato de uma mulher branca. Como as criadas, os negros só podem vencer os brancos no imaginário. Como em *Les Bonnes,* o imaginário, feito de revolta, de ódio e de fascinação, é o único modo de vida intenso e autêntico, o único valor verdadeiro, contràriamente ao ser caricatural dos brancos (que são representados por outros negros, no balcão).

No entanto, quais são as diferenças no interior dessa estrutura análoga? Elas não são desprovidas de importância, e tôdas elas indicam tanto a penetração progressiva de uma realidade social combativa como a acentuação da oposição que estrutura a peça em favor dos dominados, dos que estão por baixo.

No entanto, o combate trava-se por enquanto no exterior, atrás da cena onde — como nos é dito — um negro que trai a causa é condenado e executado por um tribunal de negros.

Como as criadas, os negros também não podem vencer aquêles que os dominam, mas apenas destruir um dêles. Mas existe uma grande diferença entre o caso de Solange e Claire, que se suicidam, e o dos negros, que matam um dos seus que traiu o combate realmente travado em algum lugar atrás da cena.

Em cena, a peça termina como *Les Bonnes,* com uma apoteose. Mas enquanto em *Les Bonnes* era a apoteose de um suicídio real, em *Les Nègres* trata-se da apoteose puramente imaginária da vitória obtida sôbre os brancos e da tomada de consciência de si mesmo.

As duas últimas réplicas são um diálogo de um casal de namorados que ficaram sós em cena, Village e Vertu. Êle queria declarar-lhe seu amor, mas só pode fazê-lo com palavras e imagens tomadas aos brancos. Ela decepciona-se:

VERTU: — Todos os homens são como você: êles imitam. Você não pode inventar outra coisa?

VILLAGE: — Por você, eu podia inventar tudo: frutas, palavras mais suaves, um carrinho de mão com duas rodas, laranjas sem caroço, uma cama de três lugares, uma agulha que não espeta, mas gestos de amor, é mais difícil... Enfim, se você insiste...

VERTU: — Eu ajudarei você. O que é certo, pelo menos, é que você não poderá acariciar meus cabelos longos e louros...[3]

Mesmo sendo imaginária, a destruição dos brancos caricaturais fará que os negros encontrem a partir de seu próprio ser, que acabam de descobrir, palavras autênticas de amor, imagens originais e autênticas, uma cultura que seja realmente negra.

A relação entre dominados e dominadores em *Les Nègres* também não é a mesma que em *Les Bonnes.* Provàvelmente, trata-se sempre de uma síntese de ódio e fascinação, mas em *Les Bonnes* a fascinação era predominante, o ódio era acrescentado a ela. Aqui, dá-se o inverso: os negros querem conscientemente interpretar seu ódio aos brancos, ódio que é para êles o autêntico, o verdadeiro. Mas não podem fugir à fascinação que os brancos exercem sôbre êles: quando Village interpreta o assassinato da môça branca, não pode evitar de ser atraído por ela e de ficar apaixonado.

---

3 *Les Nègres,* L'Arbalète, 1963, p. 180.

Quanto aos brancos do balcão, êles preocupam-se, até o último instante de sua derrota ridícula, com o andamento da Bôlsa de Valôres.

Com *Le Balcon* inicia-se uma nova e decisiva mudança na obra de Genet. A realidade social e política agora está integrada não apenas como estrutura, mas como *devenir* e como experiência, e isto dá à peça uma nova dimensão, que a enriquece consideràvelmente. Encarado de um ponto de vista estático, o universo de *Le Balcon* tem a mesma estrutura que o de *Les Bonnes* e de *Les Nègres*. Os principais personagens são os mesmos que encontramos em *Les Nègres,* no balcão: a rainha, o pajem, o general, o bispo, o juiz. O título indica a relação com a peça precedente. Mas, neste universo, apareceu um *devenir,* uma dinâmica, um conjunto de acontecimentos sem o qual não é mais possível compreender a unidade da obra, mesmo sendo êste devenir apenas provisório, e mesmo se êle acaba suprimindo-se.

A peça começa com o ritual que já conhecemos a partir das peças anteriores; em uma casa de ilusões, que representa a sociedade, pessoas humildes representam a realização de seus sonhos. Vemo-las, alternativamente, durante quatro quadros, interpretar os papéis de um bispo, de um juiz, de um general e de um escravo. No decorrer dessas cenas encontramos de nôvo as leis fundamentais do universo de Genet expressas em uma linguagem extraordinàriamente bela. O verdadeiro valor, a verdadeira essência do bispo, só existe no ritual imaginário da casa de ilusões. O bispo real não passa de um homem insatisfatório e incompleto que tem que aceitar compromissos e que não tem mais nada em comum com o bispo essencial:

— Jamais, atesto diante de Deus que me vê, jamais desejei o trono episcopal. Se eu me tivesse tornado bispo, se tivesse subido os escalões — à fôrça de virtudes ou vícios — teria me distanciado da verdadeira dignidade de bispo. Explico: para tornar-me bispo seria necessário que eu me esforçasse para não sê-lo, mas que fizesse tudo que fôsse necessário para chegar a isso. Uma função é uma função, não é um modo de ser. Ora, bispo é um modo de ser.[4]

Irma diz o mesmo:

— Os outros. Êles são na vida suportes de uma parada que têm que arrastar na lama do real e do cotidiano. Aqui, a comédia, a Aparência, permanecem puras e a Festa intacta (p. 76).

4 *Le Balcon,* L'Arbalète, 1962, pp. 21-22.

Por outro lado, os dominadores não podem existir sem os dominados, porque é a existência dêsses últimos que faz que êles sejam dominadores, e vice-versa. O juiz não existiria sem a ladra que êle condena, e o escravo, sem a senhora que o chicoteia.

Entretanto, desde o início e sobretudo a partir da quinta cena, duas tensões suplementares aparecem na peça e estruturam a ação, duas tensões cujo desenrolar nos mostrará que elas estão estreitamente ligadas uma à outra.

De um lado, ficamos sabendo que foi deflagrada uma revolta, ameaçando a ordem estabelecida e a casa de ilusões, e de outro que essa casa de ilusões pertence, na realidade, ao chefe de polícia e à sua amiga Irma, que estão profundamente decepcionados porque nunca vêem um cliente pedir para interpretar o papel do *premier*.

A obra dirá como a imagem do chefe de polícia penetrou no ritual da casa de ilusões e como êste acontecimento está estreitamente ligado à revolta e antes de tudo a seu fracasso.

Com o quinto quadro, somos levados para o segundo plano da casa de ilusões, para os quartos de onde ela é dirigida e administrada.

Encontramos quatro personagens, o chefe de polícia, o gigolô Arthur (que representa o *premier* na casa de ilusões porque o chefe de polícia ainda não penetrou no ritual. No momento em que êle entrar, Arthur será morto por uma bala perdida), Irma, a proprietária, e Carmen, uma prostituta que Irma trouxe consigo para ajudar a administrar e a dirigir a casa.

Algumas palavras sôbre o personagem Carmen. Carmen representa, de forma reduzida, a problemática geral da peça (encontraremos o mesmo procedimento em *Les Paravents*). A luta dos revoltados contra o balcão constitui-se numa luta entre a morte e a vida, entre a ordem, onde os valôres só existem no imaginário e no ritual, e a tentativa de criar uma ordem nova, onde êsses valôres fizessem parte da própria vida e onde a fuga para o imaginário não fôsse mais necessária, na medida em que a vida se tornasse autêntica.

Como o mundo, Carmen será obrigada a escolher uma dessas duas possibilidades: o amor real por sua filha que ela colocou no colégio interno, no campo, e sua atividade de prostituta no bordel onde, antes, tinha encarnado o papel da Virgem.

Irma comunica-lhe que ela tem que renunciar à sua filha e, como Carmen quer deixar a administração para voltar ao ritual, oferece-lhe o papel de Santa Teresa:

IRMA: — Morta ou viva, sua filha morreu. Imagine seu túmulo enfeitado de margaridas e de coroas em pérolas, no fundo de um jardim... e êsse jardim no seu coração, onde você poderá brincar com ela...

CARMEN: — Eu gostaria de revê-la...

IRMA: — Você guardará sua imagem dentro da imagem do jardim, que está no seu coração sob a veste flamejante de Santa Teresa. E você hesita? Ofereço a você a morte mais bela, e você hesita? Você é covarde? (p. 85).

Carmen renunciará à vida em favor da ilusão, assim como a revolta será vencida e a casa de ilusões reconstruída com todo o seu esplendor.

Enquanto isso, no entanto, os revoltados mataram o bispo, o juiz e o general, e talvez também a rainha, se bem que, como diz o mensageiro, esta já tinha morrido há muito tempo e só existia no imaginário.

Mas como a sociedade tem, permanentemente, necessidade de uma rainha, de um bispo, de um juiz e de um general, a rainha morta será substituída por Irma, e os três dignatários pelos pequenos burgueses, que foram impedidos de sair por causa da revolta, e que ficaram presos na casa de ilusões.

A própria revolta está condenada a ser vencida porque se dividiu em duas facções, uma das quais se orienta, com o resistente Andromède, para a liberdade e o imaginário, enquanto a outra, sob a direção de Roger, se organiza de maneira disciplinada e repressiva. Chantal, a filha da casa de ilusões transformada em Musa dos revoltados, será morta, seu nome e sua imagem beatificados e gravados nas bandeiras da repressão. Na casa de ilusões restabelecida, onde existe ainda, de um lado, alguns pequenos choques entre o bispo, o general e o juiz que se tornaram verdadeiros dignitários e por isso mesmo marionetes, e, de outro, o chefe de polícia, que controlará sem dificuldade êsses choques, dá-se o acontecimento esperado há muito tempo. Roger, o dirigente da revolta vencida, apresenta-se e pede para interpretar o papel de chefe de polícia. O escravo canta sua glória.

Mas Roger perceberá, ràpidamente, que se trata apenas de um jôgo imaginário, de um ritual. Ora, sua essência de

revolucionário constituía-se precisamente na tentativa de criar uma realidade que não tivesse necessidade de imaginário, nem de ritual. Extremamente desesperado — "Nada, não me resta mais nada! ..." (p. 199) — êle castra-se, colocando assim o imaginário de acôrdo com a realidade da derrota vencida.

Seu gesto suja os tapêtes, o que enfurece os representantes da ordem; êle será pôsto para fora. O verdadeiro chefe de polícia toma seu lugar; êle não está castrado. Definitivamente vitorioso, êle poderá ficar milhares de anos no mausoléu que o esperava há muito tempo. Mausoléu de onde sua imagem reinará sôbre o mundo.

Lá fora, ouve-se em algum lugar o crepitar de uma metralhadora, a rainha pergunta quem atirou. "Quem é? ... são as nossas? ...ou as dos revoltados?... ou?..." A resposta chega: "Alguém que está sonhando, senhora..." (p. 203).

Irma apaga as lâmpadas. Daqui a algumas horas, depois de um breve repouso, a casa de ilusões reabrirá suas portas como de costume.

Lá fora, as metralhadoras continuam crepitando.

Essa peça coloca para o sociólogo um problema cuja importância não pode ser subestimada. Pois, se a penetração do problema social, da oposição entre dominados e dominadores, pôde acontecer mais ou menos conscientemente na visão de Genet, a sucessão de acontecimentos de *Le Balcon* é, ao contrário, uma transposição, provàvelmente, inconsciente e involuntária dos acontecimentos históricos decisivos da primeira metade do século XX.

Sem falsear absolutamente a sucessão de acontecimentos na ação da peça, poder-se-ia afirmar que seu tema é a tomada de consciência da importância que tem o poder executivo em uma sociedade há muito dominada por êsse executivo, e pelos proprietários, mas onde os homens ainda encaram o poder como se estivesse nas mãos das figuras tradicionais do bispo, do juiz e do general, há muito ultrapassadas. E Genet diz que essa tomada de consciência nasceu a partir da ameaça revolucionária e da derrota da revolta, o que corresponde, de maneira bastante exata, à realidade histórica dos acontecimentos históricos da Europa ocidental entre 1917 e 1923.

Se bem que não tenhamos, infelizmente, uma resposta satisfatória para a questão de saber como pode produzir-se uma semelhante integração, consciente ou não, voluntária ou involuntária, gostaríamos no entanto de frisar que o caso de Genet

não é único. Outro escritor, o aristocrata polonês Gombrowicz, escreveu, com *Le Mariage*, a peça que corresponde a *Le Balcon* integrando a experiência oposta e complementar dos países da Europa oriental. E queremos frisar que, no caso de Gombrowicz também, é muito pouco provável que essa integração tenha ocorrido consciente e voluntàriamente.

Contado de maneira extremamente esquemática — porque nos ocupamos aqui, antes de tudo, de Genet — o tema da peça de Gombrowicz corresponde ao caminho da sociedade européia oriental, através da revolução vitoriosa, para o poder do executivo. Henri e Jean voltam da guerra de Flandres e encontram-se diante de uma Igreja em ruínas onde começam a sonhar, um sonho que se transforma ràpidamente em pesadelo. Estão num lugar que para êles é ao mesmo tempo conhecido e desconhecido e que não podem identificar. Um casal de velhos entra em cena falando uma língua para êles também conhecida e desconhecida ao mesmo tempo, até que finalmente reconhecem o lugar onde se encontram e compreendem a linguagem: é a casa paterna de Henri, degradada e transformada em albergue, onde seus pais transformaram-se em taverneiros esfarrapados e sua noiva numa espécie de prostituta.

O pai autoriza-os a passar a noite no albergue, sob a condição de que fôssem educados e "guardassem as aparências" durante tôda a noite e também durante a refeição. Entretanto, só há para comer um caldo de tripas de cavalo e pipi de gato. As formas tornaram-se ridículas e divertidas em relação ao conteúdo.

Ficamos sabendo, também, que essa degradação provém das ameaças de um bêbedo que não ousa, no entanto, empregar a fôrça contra o pai cujo rosto imóvel o assusta. Mas quando Henri cai de joelhos, reconhecendo através disso mesmo, implìcitamente, a religião tradicional, o pai se torna rei e põe o bêbedo na prisão. Em seguida, êle vai tentar celebrar o casamento de seu filho com a noiva que voltou a ser uma princesa e restabelecer assim a legitimidade.

Cedo, no entanto, o filho vai aliar-se ao bêbedo, fugido da prisão, que lhe revelou ser êle padre de uma religião terrestre, humana, sombria e selvagem. Graças a essa aliança, o bêbedo, por sua vez, torna-se embaixador de uma potência estrangeira, com a ajuda do qual o filho derruba e prende o pai, o rei, e se nomeia chefe de Estado. Por sua vez, êle prenderá o bêbedo,

para ser o único a ter poder. Mas, antes de ir para a prisão, o bêbedo unirá — já que sabemos que êle é padre de uma religião humana — a noiva com Jean.

Essa união constitui-se, agora, no único obstáculo importante para o reinado de Henri e para a sua tentativa de estabelecer uma nova legitimidade. Para livrar-se dêle, Henri obrigará Jean a confessar sua culpa e a suicidar-se. Jean suicida-se, em segundo plano, durante as festas do casamento, mas a união não será feita, a legitimidade não será restabelecida. E enquanto, ao longe, levantam o cadáver de Jean do chão, para levá-lo, Henri que ficou sòzinho dominará por muito tempo a sociedade, rodeado por seus guardas que o obedecem, mas que ao mesmo tempo o fazem prisioneiro.

Mesmo com essa descrição extremamente esquemática, não é difícil reconhecer a transposição dos acontecimentos reais:

A crise social e política que corresponde à Igreja em ruínas e à degradação da casa paterna que se transformou em albergue, crise que ocorreu depois da Primeira Guerra Mundial na Rússia, e depois da Segunda na Polônia, o equilíbrio entre a antiga camada dominante e o povo, ameaçador, mas ainda intimidado por sua crença, parcialmente ainda viva, na majestade e na impassibilidade da ordem antiga.

A volta dos intelectuais, que poderiam ter restabelecido a antiga legitimidade se se tivessem colocado do lado dos valôres tradicionais e se tivessem guardado sua antiga fé, mas que, infelizmente, se aliaram ao povo selvagem e ameaçador (o bêbedo) e conseguiram com isso tornar possível a vitória da revolução.

A religião humana sem transcendência que, na perspectiva de Gombrowicz, não pode restabelecer a legitimidade e leva à ditadura.

A eliminação e o suicídio dos revolucionários que ficaram fiéis aos antigos ideais e a seus laços com o povo.

A dominação solitária e brutal do executivo vitorioso, que só se apóia nos guardas e que é controlado por êles.

A obra de Gombrowicz, que nos conta, sob a forma de um pesadelo apavorante, o desenrolar de uma história que se suprimiu a si mesma e que por isso corresponde e, ao mesmo tempo, está em oposição a *Le Balcon* de Genet, coloca naturalmente para o sociólogo problemas comuns e mesmo semelhantes. No entanto, é preciso acrescentar não apenas que a semelhança das duas peças (a aparição nas duas das mesmas imagens, a

prostituta, o bordel, por exemplo) explica-se através de seu tema comum, mas também que as diferenças literárias mais importantes entre essas duas obras são compreendidas a partir da diferença de perspectivas em que são escritas.

Gombrowicz não é apenas individualmente um aristocrata, emigrado da Polônia e que vive hoje no estrangeiro, sua peça é escrita na perspectiva dos valôres tradicionais da aristocracia, ou seja, de uma classe que não existe mais nas sociedades da Europa oriental. Compreendemos que os acontecimentos que se desenrolaram são vistos pelo autor como um pesadelo que se produziu num mundo longínquo e hoje totalmente desaparecido. Foi também a partir dessa perspectiva que Gombrowicz pôde compreender o que as pessoas que ainda participam dêsse mundo teriam visto com maior dificuldade, o fato de Henri e Jean, em última análise, Stalin e os oposicionistas, essas duas figuras opostas uma à outra, no final da peça, serem originalmente apenas um casal de amigos e mesmo irmãos gêmeos que no entanto seguiram direções diferentes.

Genet, ao contrário, escreveu sua peça, tanto individualmente quanto do ponto de vista sociológico, na perspectiva dos que têm de continuar a viver no mundo do *Balcon* e que, por causa disso, estão estreitamente ligados aos acontecimentos e continuam a participar dêles. Isso explica o ódio amoroso que incita os personagens tanto em sua participação nos acontecimentos quanto na ordem que é apresentada em cena. Fascinação, ódio e promiscuidade que são comuns a tôdas essas peças e que ficam intactas até o final.

Chegamos agora ao problema, particularmente importante, do grupo social em cuja perspectiva são escritas *Les Bonnes, Les Nègres* e *Le Balcon.*

Trata-se simplesmente de uma perspectiva individual, ou, então, como no caso da maioria das grandes obras literárias, da visão de mundo de um grupo social elaborada de forma parcialmente consciente, parcialmente não-consciente, em tal grau de coerência que já oferece ao poeta as categorias estruturadas que serão o fundamento de sua transposição literária?

Gostaríamos de propor aqui uma resposta ou pelo menos formular uma hipótese: parece-nos pelo menos possível que a estrutura fundamental dessas três peças corresponde à estrutura mental e psíquica, que não é sempre consciente, e em todo caso nem sempre expressa, de uma parte importante da esquerda

radical francesa; estrutura psíquica cuja visão de mundo em elaboração seria constituída, entre outros, por cinco elementos principais:

1) A afirmação da existência de uma oposição radical entre as classes, e a necessidade de manter e aceitar esta oposição;

2) o reconhecimento da impossibilidade de vencer pela violência as camadas dominantes da sociedade ocidental e antes de tudo da ausência de qualquer perspectiva revolucionária dentro dessa sociedade;

3) a fascinação exercida pelo êxito político dos tecnocratas do capitalismo de organização e da camada que o dirige e constrói;

4) a condenação moral humana da realidade social criada por essa camada tecnocrática, ou seja, o capitalismo de organização moderno;

5) a justificação da oposição radical e da luta contra essa sociedade em nome de valôres morais, estéticos e humanos que nascem na sociedade, na imaginação e na vivência, a partir da recusa do comprometimento e da opressão, e que são as únicas coisas que podem ainda dar um sentido à vida em uma sociedade baseada no compromisso, na dominação de uma minoria, na mentira e no declínio da vida cultural.

Se essa hipótese se revelasse justa, isso mostraria, uma vez mais, não sòmente que tôda grande obra literária e poética é um produto social e só pode ser compreendida em sua unidade a partir da realidade histórica, mas também que, inversamente, a análise estrutural da vida cultural e particularmente da obra literária é um meio de acesso particularmente importante para a compreensão das estruturas da consciência e da prática dos grupos sociais existentes.

Falta-nos analisar *Les Paravents,* a última e mais interessante peça de Genet, que na nossa opinião é ainda mais importante porque, independentemente de seu incontestável valor literário, é no teatro francês moderno uma das primeiras obras otimistas estimulada pela fé nas possibilidades que tem o homem de resistir à ordem e à opressão.

A ação desenrola-se na Argélia e tem em segundo plano a revolta vitoriosa do povo argelino. Os principais personagens

da peça são Said, o homem mais pobre da região que casou com a mulher mais feia e, com êle, ligado a êle, sua mãe.

A ação é dividida em quatro etapas que são, ao mesmo tempo, um progresso no desenvolvimento da sociedade e uma radicalização progressiva do herói.

No começo, encontramos a ordem dos dominados e dos dominadores que já conhecemos das peças anteriores de Genet, com o ódio amoroso e o ritual. É preciso frisar, no entanto, que diante do caráter extremamente provisório dessa ordem social (pois que a revolta será vitoriosa), de um lado o ódio será temperado e de outro o ritual (bordel, mala de presentes, galinheiro) será colocado em segundo plano. Enfim, os colonialistas, a camada dominante, na véspera de seu desaparecimento são apresentados de uma forma particularmente maliciosa e caricatural.

No começo da peça, Said vive na mesma ordem e ocupa o mesmo lugar que ocuparam as criadas, os negros e o escravo nas peças precedentes.

Na segunda etapa, rodeado pela mulher e pela mãe, êle entra em conflito com essa ordem e é rejeitado como ladrão e como *outsider*. A partir dêsse instante, o ritual perde tôda a importância para os três, Said não freqüenta mais o bordel, o universo das aparências, porque para êle a luta por uma vida autêntica começou.

A cidade árabe, que ainda aceita a dominação e a moral dos colonizadores, começa negando todos os três, enquanto família de ladrões. Kadidja e as mulheres da cidade impedem a mãe de Said de participar da cerimônia funerária de um morto especialmente importante. A mãe recorre à magia e faz um apêlo à bôca do morto para pedir sua ajuda. Mas êle também rejeita-a, numa cena que resume tôda a peça (o morto era um resistente, êle encarna portanto as três ordens que encontraremos na obra: a cidade árabe, a resistência e o reino dos mortos).

Said e Leila, que foram aprisionados, aproximam-se progressivamente um do outro, tornando-se cada vez mais radicais, e caminhando juntos no caminho do monstruoso, do mal e da negatividade.

Algumas cenas escritas em estilo de farsa mostram-nos os colonizadores como figuras ridículas, ao mesmo tempo medíocres e repugnantes.

A terceira etapa começa com a deflagração da revolta. Kadidja, encarnação da cidade, que tinha recusado a participação da mãe na cerimônia mortuária, será morta. Antes de morrer, definitivamente, ela conclama à revolta e à violência, e, depois disso, coloca-se na posição de Said e de Leila, que antes havia condenado.

KADIDJA: — Eu morri? É verdade. Ora, ainda não! Ainda não terminei meu trabalho, então, vamos trabalhar juntas, Morte! Said e Leila, meus queridos! Vocês também falavam à noite, do mal que faziam de dia. Vocês compreenderam que só havia esperança nêle. Mal, maravilhoso mal, você é a única coisa que temos, depois que tudo se danou. Mal miraculoso, você vai-nos ajudar. Eu lhe suplico, mal, de pé eu lhe suplico, mal, venha fecundar meu povo. E faça que êle não mendigue mais.[5]

Mas Said, sua mulher e sua mãe, que tinham começado no plano individual, como ladrões e como incendiários, a resistência ao opressor, irão distanciar-se agora quando a resistência ficou organizada e foi assumida por tôda a comunidade. À pergunta de Kadidja, "O que você fazia?" (p. 137), a mãe responde:

A MÃE: — Enquanto os homens empilhavam as cabeças, os corações e as mãos cortadas, eu vigiava, Leila roubava os vestidos e os moinhos de café, e Said ajudava-a.

KADIDJA: — Continua, e faz bem aquilo que você tem de fazer.

A MÃE: — Dou conselho, não os recebo. Semeio como bem entendo.

KADIDJA:— Sei que você conhece como a palma da mão o que existe de pior sôbre a terra, mas a mim você tem... (p. 137).

Said e Leila continuarão seu caminho através da negatividade, do mal, até o extremo limite, até o monstruoso. Êle envenenará as fontes, o que fará mais mal aos resistentes do que aos colonialistas porque êstes possuem suas próprias cisternas. Salem, um combatente da resistência, declara:

— ... Quando pegarmos Said, vamos acabar com êle! (p. 175).

A mãe mata — aparentemente por acidente — um soldado. Mais tarde, no reino dos mortos, ela confessará que foi inten-

---

5 *Les Paravents*. L'Arbalète, 1961, p. 130.

cionalmente: "...Todavia, arrumei tudo para que fôsse por acaso" (p. 193). Mesmo no momento em que, através de seu ato, participava da resistência, ela negava-se a confessá-lo.

Quarta etapa, a revolta vence, uma nova ordem acaba de nascer, onde não existe mais nem oprimidos nem opressores e que Genet não descreve mais de uma forma caricatural, e sim de uma forma séria e digna. Mas isso é apenas uma ordem e que tem de tomar muitos elementos daquela que por ela foi substituída.

Enfim, aparece na obra a terceira ordem, a dos mortos, onde as contradições são superadas e onde tudo o que antes era amigo e inimigo vive em harmonia e em entendimento, antes de entrar no verdadeiro império dos mortos, no nada.

A mãe que, mesmo sem ter querido confessar, participara da resistência, chega nesse reino e espera pelos dois filhos.

Na Terra, ela será substituída, assim como Kadidja, por uma terceira figura mítica, Ommou, que nos diz:

— Kadidja! Kadidja! Dizem que você morreu porque você está debaixo da terra, mas entra no meu corpo e inspira-me! E que Said seja abençoado! (p. 173).

Mais tarde, no reino dos mortos, Kadidja dirá à Mãe:

— Sim. Foi Ommou que ficou no nosso lugar, no seu e no meu... (p. 236).

Said volta à cidade e encontra-se diante dos representantes da nova ordem. Ommou, que encarna a espera da cidade, constata que Said fêz tudo o que pôde para trair, mas que "... êle não conseguiu muita coisa" (p. 246) e que ela poderá desaparecer se, na ordem nova que os revolucionários estão criando, houver lugar para Said. Porque sua verdade não está entre as que se deve seguir e realizar na prática, mas é a única que pode tornar-se canto e dar um sentido à nova sociedade.

OMMOU: — Soldado! ... Soldado de minha terra, jovem couraça de cretino, existem verdades que nunca devem ser aplicadas. São estas que precisamos fazer viver porque se tornaram canto. Vá morrer diante do inimigo. Sua morte é tão verdadeira como meu delírio. Vocês, você e seus colegas, vocês mostram que precisamos de um Said... (p. 254).

O COMBATENTE: — Nem eu nem meus amigos combatemos para impressionar você, Caroline. Combatemos, se você quiser, por amor ao combate, pela parada gloriosa e pela nova ordem... (p. 225).

OMMOU: — Eu me canso de repetir isso para você! Não morremos para proteger "pacha-caid", padeiro, geômetra-agrimensor, não ligamos para isso, morremos para conservar nosso Said preciosamente... e também sua santa mulher... (p. 255).

Vitoriosos, os representantes da ordem oferecem esquecer o passado e perdoar Said. Consideram mesmo essa atitude como um dever. Enquanto Ommou ri disso, Said está quase pronto para uma última traição:

— Estou sendo muito procurado. Posso fazer meu preço... (p. 257).

Mas a Mãe exclama do reino dos mortos:

— Said!... Said!... Você não vai recuar? Cadela, eu sou uma cadela e grávida de um cão bastardo, não guardei você nas minhas tripas para você ser um a mais ou um a menos! Uma vida de cadela, pontapés nas costas e tôda raiva possível! ... Menos do que um pedaço de urtiga, menos do que você vale, até hoje ao meio dia — é meio dia certo — acreditei que era o ódio que me conduzia, eu, Said... (p. 257).

Said recompõe-se, êle quer sair da cena quando é morto por um dos argelinos. Na nova ordem, assim como na precedente, ainda não há lugar para êle. Ommou que encarna as esperanças da cidade terá então de ficar na terra:

OMMOU: — Hoje ainda não é o dia do meu descanso. Enterrar uns, estripar outros: ficarei centenária (p. 259).

No reino dos mortos, a mãe espera Leila, que morreu antes, e Said. Mas êles não chegarão. Apenas o véu de Leila será trazido por Warda. Said ignorou inteiramente o reino dos mortos para entrar diretamente no nada.

Para não deixar de lado, nesta apresentação esquemática, um elemento especialmente importante, acrescentemos que o bordel, a casa de ilusões, e Warda, a figura que o encarna por excelência, se desenvolveram paralelamente aos acontecimentos. As prostitutas que eram essenciais e autônomas na sociedade dos oprimidos e dos opressores (já sabemos disso através das peças anteriores) se tornam, com a revolta e a resistência, como todos os outros membros da comunidade, cidadãs respeitadas que participam do combate e têm uma função reconhecida e respeitada pela sociedade, para não mais ter lugar na ordem que segue à vitória. Warda será no final morta pelas mulheres da cidade.

Como *Les Paravents* insere-se na obra teatral de Genet, e qual é seu lugar no desenvolvimento dessa obra?

Na nossa opinião, seria ao mesmo tempo fácil e insatisfatório dizer que Genet voltou a seu ponto de partida, à posição anarquista de seus primeiros trabalhos. Talvez Said tenha muitos traços importantes em comum com o anunciador do *Journal du Voleur,* cuja perspectiva é a mesma em que foi também escrita a primeira peça de Genet, *Haute Surveillance.* Mas não devemos também esquecer as diferenças fundamentais que as separam. Nas primeiras obras, o problema do sentido e do valor das ordens sociais, que têm tanta importância em *Les Paravents,* não era nem mesmo aflorado.

Os personagens da primeira peça eram moralistas não-conformistas, excluídos da sociedade ou pelo menos completamente estranhos a ela. Said é um personagem universal, moral talvez, mas também *político,* através de sua negatividade. Como diz Ommou aos soldados da revolta vitoriosa: "Você, você e seus colegas, vocês mostram que necessitamos de um Said..." (p. 254) e, através da voz de Ommou, falam também Kadidja, que iniciou a revolta, a mãe e tôda a cidade.

Depois das peças de oposição e de ódio fascinado entre dominados e dominadores, Genet, o anarquista não-conformista, não é mais o mesmo de antes.

Mas se não é, certamente, fácil determinar o lugar que tem *Les Paravents* na obra de Genet, e no teatro francês moderno, na nossa opinião, no entanto, certos pontos podem ser estabelecidos desde agora: experiências decisivas da esquerda européia foram integradas ao universo da peça. Inicialmente a possibilidade de uma revolta vitoriosa na Argélia e talvez também em outros países. Por outro lado também, o fato de que essa vitória em si não é suficiente para garantir a verdadeira felicidade e a verdadeira liberdade dos homens, nem para assegurar, dentro da nova ordem, um lugar para êsses valôres que, como diz Ommou, não se devem realizar, mas que devem tornar-se canto.

As três ordens da peça correspondem a três conceitos fundamentais do pensamento socialista europeu: a sociedade de classe baseada na opressão, a sociedade nascida da vitória da revolução e do movimento de libertação, que suprime a opressão, mas que é ainda baseada na violência, e a imagem futura

de uma sociedade sem classes e sem violência que ocupa, no pensamento socialista, o lugar do Reino dos Céus na escatologia cristã.

A essas três ordens e sua sucessão, Said e com êle Genet opõem sua negação decidida e unívoca. Existe outro caminho que podemos e que devemos seguir se quisermos ser homens, qualquer que seja o preço que devamos pagar para segui-lo.

No teatro francês de *avant-garde, Les Paravents* é a primeira peça importante que nos fala da fôrça e das possibilidades ainda intactas do homens e que, tão paradoxal quanto possa parecer esta afirmação, coloca em cena um herói — em sua negatividade e através de sua negatividade — em última análise positivo. Pois, qualquer que seja a atitude que tenhamos em relação aos valôres de Said — e é inútil dizer que êstes não são os nossos — no universo da peça, êsses valôres são autênticos e incontestados. E ao contrário de Solange e Claire, ao contrário dos negros, ao contrário dos revoltados de *Le Balcon,* Said realiza-os fora do ritual, na vida, e fica de pé e não se deixa quebrar até o fim. Conseguindo libertar-se de tôda a fascinação e de todo o ódio com relação aos antigos e novos dominadores, êle segue seu caminho e entra naturalmente e invicto no nada.

O fato de que um escritor tenha podido escrever *hoje* essa peça é um simples acidente, explica-se antes de tudo pela evolução intelectual de Genet, ou trata-se de algo muito mais importante, do primeiro sintoma de uma mudança histórica?

Qualquer que seja a dificuldade de responder a essa pergunta, constatemos que se desenvolveu no pensamento marxista na Europa ocidental uma corrente cujo programa está dominando a discussão sôbre as perspectivas do socialismo no mundo contemporâneo e que afirma que o antigo esquema revolucionário é insatisfatório e sobretudo que é impossível realizá-lo na sociedade ocidental de hoje. Uma corrente que vê também os perigos que tem êsse esquema para a liberdade, e a necessidade de substituí-lo por uma perspectiva mais adaptada à evolução da sociedade industrial moderna.

E os principais adeptos dessa corrente sentem que o distanciamento da antiga perspectiva tradicional é problemático, pesado e doloroso. Transposto para o plano político, êsse sentimento corresponde à "tradição" (que no entanto não é una;

com relação à traição, Said "não conseguiu grande coisa") da antiga perspectiva e do valor tradicionalmente concedido à revolução.

Além disso, na medida em que êsses pensadores são realmente socialistas, sabem que a nova perspectiva que defendem implica um perigo considerável de comprometimento e de integração com a ordem existente. Sabem que o perigo de corrupção está ligado a qualquer prática reformista, qualquer que seja sua natureza, e que só nos podemos opor, entre outras coisas, através da negação radical do menor compromisso psíquico ou intelectual com a sociedade tecnocrática em construção. Essa problemática, que foi, por exemplo, assunto de discussão no Colloque de Korula de 1964, entre o sociólogo francês Serge Mallet e o filósofo, hoje americano mas que pertence em última análise à escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, tinha até aqui apenas um caráter puramente teórico e conceptual. No entanto, o fato de que um escritor, que nas suas últimas peças colocou o problema da história no centro de sua obra, possa agora trazer à cena uma figura que, mesmo não estando mais ligada ao caminho tradicional da revolta, recusa as três ordens sem no entanto situá-las no mesmo plano — não se pode com efeito, sem modificar a estrutura da peça, colocar a ordem caricatural dos opressores e dos colonialistas no mesmo plano que as ordens da revolta vitoriosa e da morte, talvez também negadas, mas descritas de maneira digna e séria. O fato de que êste personagem fique até o fim na sua negatividade, sem que nada o tenha feito curvar-se, e que deixe a cena de pé, sem ter concluído o menor compromisso, um universo onde Ommou e com ela tôda a comunidade citadina devem ainda esperar um futuro onde outro Said encontre enfim um lugar tem uma importância particular para o sociólogo da cultura que deve não só compreender a literatura a partir da sociedade, mas também a sociedade a partir da literatura — mesmo que êle não tenha as mesmas opiniões de Genet.

Será *Les Paravents* apenas um problema isolado e acidental? Será essa peça a primeira andorinha que anuncia a chegada da primavera, representa uma mudança na vida intelectual e social de hoje? Por mais importante que seja esta pergunta, é certamente prematura e ninguém poderia responder a ela hoje.

500.1

COMPOSTO E IMPRESSO NA
DISTRIBUIDORA PAULISTA DE JORNAIS,
REVISTAS, LIVROS E IMPRESSOS LTDA.
RODOVIA PRESIDENTE DUTRA, KM 387
GUARULHOS — ESTADO DE SÃO PAULO